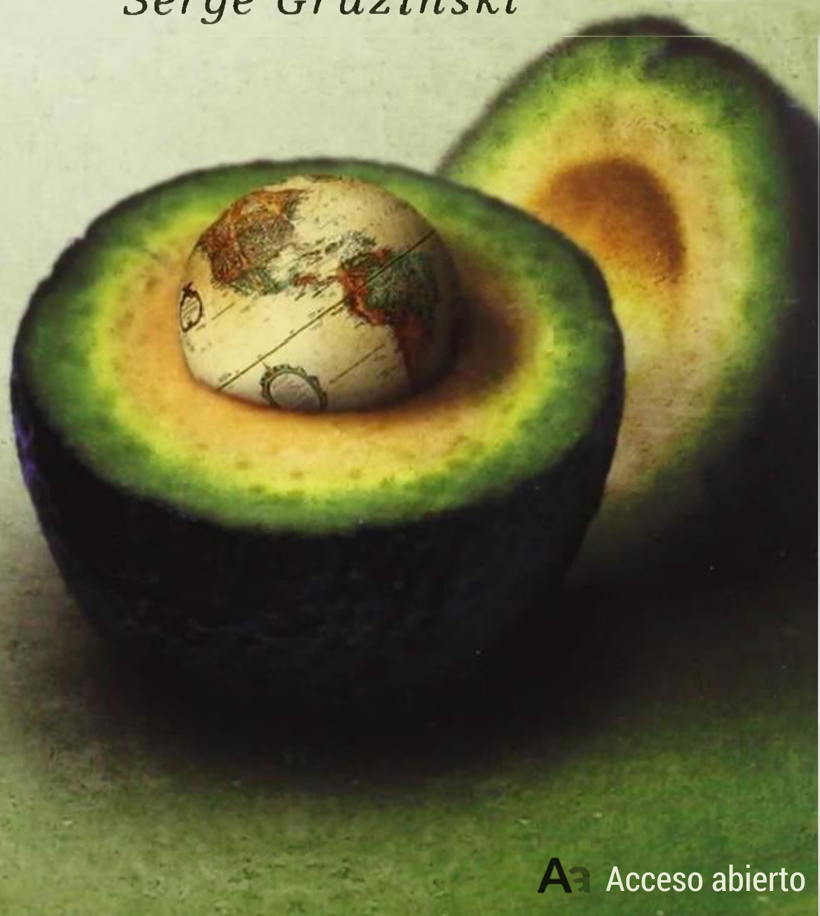
bolsillo paidós

# EL PENSAMIENTO MESTIZO

*Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*

Serge Gruzinski



Colección dirigida por Manuel Cruz

BIBLIOTECA DEL PRESENTE PAIDÓS

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

1. **Víctor Gómez** La dignidad
2. **Enrique Gil Calvo** El destino
3. **Javier Sábada** El perdón
4. **Francisco Fernández Buey** La barbarie
5. **Gabriel Albiac** La muerte
6. **Aurelio Arteta** La compasión
7. **Carlos Thiebaut** Vindicación del ciudadano
8. **Tzvetan Todorov** El jardín imperfecto
9. **Manuel Cruz** Hacerse cargo
10. **Richard Rorty** Forjar nuestro país
11. **Jürgen Habermas** La constelación *posnacional*
12. **Serge Gruzinski** El pensamiento mestizo
13. **Jacques Attali** Fraternidades

Serge Gruzinski

# El pensamiento mestizo



PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original:
*La pensée métisse*
Publicado en francés, en 1999, por
Fayard, París

Traducción de
Enrique Folch González

Diseño de
Mario Eskenazi/Diego Feijóo

Libro publicado con ayuda del Ministerio
Francés de Cultura - Centre National du
Livre








ISBN: 84-493-0943-3
Depósito legal: B. 38.129/2000

Impreso en A&M Gràfic, S.L.,
Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

*Para Thérèse*

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

## Enero de 1896, Acoma, Nuevo México

Un sacerdote dice misa en la pequeña iglesia de Acoma, en tierras de los indios hopi de Nuevo México. Entre los asistentes figura un visitante alemán, Aby Warburg, uno de los padres fundadores de la historia del arte, eminente especialista del Renacimiento y vástago de una riquísima familia de banqueros instalada a uno y otro lado del Atlántico. Warburg observa unas pinturas murales de origen indígena: «Durante la misa, me llamó la atención el hecho de que los muros estuviesen cubiertos de símbolos cosmológico-paganos».[1]

En una fotografía tomada por el historiador, encontramos, por otra parte, «un motivo muy antiguo y universal que representa la generación, el crecimiento y la degeneración del movimiento de la naturaleza».[2] Otra foto muestra el interior de la iglesia: unas indias, vestidas de negro como campesinas españolas, rezan frente a un altar barroco cargado de estatuas de santos con una policromía que se adivina.

Warburg no había hecho un camino tan largo para preguntarse por la transformación o la «contaminación» de las creencias indias.[3] Pero había descubierto la existencia de un vínculo entre la «cultura primitiva» de los indios y la civilización del Renacimiento. «Sin el estudio de su cultura primitiva, no hubiera sido capaz de darle un amplio fundamento a la psicología del Renacimiento.»[4]

---

1. Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Milán, Adelphi, 1998, pág. 25.
2. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula, 1998, pág. 196.
3. Warburg (1998, pág. 13).
4. Michaud (1998, pág. 183).

Durante una estancia en Estados Unidos para asistir al casamiento de su hermano Paul con una de las hijas del banquero Loeb, Warburg, hastiado de la buena sociedad de la Costa Este, había decidido emprender una exploración de «la América prehispánica y salvaje», una investigación comparativa de la indianidad eterna y de la imaginación mística.[5] Y, por supuesto, las había encontrado. La distancia *que había recorrido* desde Hamburgo hasta Nuevo México le parecía tan grande como la que separaba a su siglo del siglo del Renacimiento, pero no ignoraba que la modernidad estaba dando a luz unos «destructores fatídicos de la noción de distancia».[6]

Warburg no vaciló en cruzar las pistas de la antropología y de la historia del arte. Se convirtió incluso en un investigador de campo y trabajó con informadores indígenas, como hacían Franz Boas –al que conoció en Nueva York– y los especialistas de la Smithsonian Institution, que tan bien le habían acogido en Washington. Warburg era un pionero y lo fue durante mucho tiempo, hasta el extremo que hoy todavía sorprende el anacronismo de su proceder: estamos poco acostumbrados a tratar de la misma manera el pasado amerindio y el siglo XVI, y menos aún a buscar en el mundo indígena claves para comprender mejor el mundo del Renacimiento.

Un siglo más tarde, no podemos evitar retomar la investigación allí donde la dejó Warburg, partiendo esta vez de una serie de indicios que el historiador nos dejó involuntariamente: la fotografía del retablo barroco, las referencias en sus notas a las «capas hispano-indias» y un recorte del periódico *Saint Louis Daily Globe*, de fecha 14 de diciembre de 1895, que relata la aparición milagrosa del esqueleto del santo patrón de la iglesia de Isleta. Todos estos detalles remiten manifiestamente a algo muy distinto de «la América prehispánica y salvaje». Invitan a preguntarse si la intuición de Warburg no tenía también bases históricas, si el vínculo entre los indios y el Renacimiento no pasaba por caminos distintos de los de su imaginario, los caminos polvorientos del Sur, que antaño recorrían misioneros procedentes de México, portadores de un arte y una fe los que esta región de Estados Unidos conserva todavía numerosos testimonios. ¿Y si las «culturas primitivas» que Warburg

5. Ibídem, págs. 187 y 222.
6. Ibídem, pág. 223.

creía observar fuesen culturas ya impregnadas de elementos europeos?, *¿y si se tratara de «culturas mestizas»?* Esto es lo que nos enseña la historia de Nuevo México, el resultado de cuatro siglos de enfrentamientos entre invasores europeos y sociedades indígenas, donde se mezclaron colonización, resistencias y mestizajes.





La estancia de Warburg entre los hopi perfila unos temas que recorren este libro de punta a cabo: los mundos amerindios, la Italia del Renacimiento, la búsqueda en América de claves para comprender Europa, pero también el contexto de la mundialización –de la que la familia Warburg es una de las grandes figuras emblemáticas de finales del siglo XIX– y la dificultad, que nosotros compartimos, de «ver» los mestizajes, y que aumenta a la hora de analizarlos.

Con el triunfo de lo económico en su versión estadounidense –lo que Geminello Alvi llama «el siglo americano»–[7] o ante lo que se denomina, más púdicamente, mundialización o globalización,[8] proliferan fenómenos que alteran nuestros puntos de referencia: la mezcla de las culturas del mundo, el multiculturalismo y los repliegues identitarios, que adoptan formas que van desde la defensa de las tradiciones locales hasta las expresiones más sanguinarias de la xenofobia y la limpieza étnica.

A primera vista, el reparto es claro. A la fragmentación del Estado-nación debilitado por el sistema global se opondría la reafirmación de identidades étnicas, regionales o religiosas, como lo demuestran los movimientos de etnización o de reidentificación que afectan a las poblaciones indígenas, minoritarias o inmigradas. El vínculo entre las crisis locales y la globalización se puede reivindicar incluso expresamente, como en México, donde los zapatistas de Chiapas no dejan de proclamar su repulsa de la mundialización económica.

A menudo se asocia uniformización, mundialización y mestizajes. Al acelerar los intercambios y transformar cualquier objeto en mercancía,[9] la economía mundial habría engranado circulaciones ince-

7. Geminello Alvi, *Il secolo americano*, Milán, Adelphi, 1996.
8. Néstor García Canclini, en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995, insiste en el hecho de que la globalización cultural no es más que una americanización de la cultura.
9. La estetización generalizada que ha analizado Remo Guidieri es otra expresión de este proceso de uniformización (*Chronique du neutre et de l'auréole. Sur le musée et les fétiches*, París, La Différence, 1992).

santes que en lo sucesivo alimentarán un *melting-pot* planetario. Las producciones mestizas o exóticas que distribuye la *World Culture* constituirían una manifestación directa de la globalización, un filón sistemáticamente explotado por las industrias culturales de masas. Por lo demás, se avienen tanto a las tendencias *new age*, las cuales pretenden que todo es «fusión», como al cosmopolitismo multicultural que anuncian las nuevas elites internacionales.[10] Hay por tanto una tendencia a oponer mestizajes e identidades: el mestizaje sería la extensión -calculada o padecida- de la mundialización en el dominio cultural, mientras que la defensa de las identidades se erigiría contra el nuevo Moloch universal.

En realidad, el paisaje es mucho más complejo. Las reivindicaciones identitarias no son siempre formas de rechazo del nuevo orden mundial. Muchas de ellas responden al desmantelamiento de un orden anterior, de tipo nacional, neocolonial o socialista, como en las guerras yugoslavas. Por otra parte, las más de las veces los intereses sensibles a la cuestión identitaria distan mucho de ser adversarios del liberalismo triunfante y del Imperio estadounidense. La reciente indianofilia de Hollywood ha demostrado que la preocupación por respetar y exaltar al indio puede llenar las arcas de los productores. Véase *Five hundred nations*, el documental histórico realizado por Kevin Costner. Por último, nadie ignora que los turiferarios de la *political correctness* y de los *cultural studies* desarrollan la concepción de un mundo anquilosado en comunidades estancas y autoprotegidas al abrigo de las ciudadelas universitarias del Imperio estadounidense.[11] En suma, la imposición de una matriz universal, la uniformización del mundo y el aplastamiento de la realidad -reducida a la mercancía

10. Este nuevo cosmopolitismo lo constituiría la combinación de rasgos locales integrados en la identidad cosmopolita. Se expresaría a través de las nociones de hibridez y de criollización, que se presentarían como identidades globales generalizadas. Véase a este respecto las reflexiones de Jonathan Friedman, «Global crises: the struggle for cultural identity and intellectual pork-barrelling: cosmopolitans, nationals and locals in an era of dehegemonization», en P. Werbner (comp.), *Debating cultural hybridity*, Londres, Zed Press, 1997.

11. Muchas universidades de Estados Unidos, ilustres o no, machacan los viejos mapas tercermundistas valiéndose de la omnipotencia de sus imprentas y de sus redes. En cuanto a la retórica del culturalismo, de la diferencia o de la autenticidad cultural, al convertirse en el objeto mejor repartido del mundo, contribuye de una manera insidiosa y paradójica a uniformizar unos discursos que pretenden, en cambio, defender especificidades irreductibles.

y a la abstracción de las redes financieras y de los enlaces electrónicos– se adaptarían perfectamente a una pluralidad imaginaria, a una ilusión de diversidad mantenida con todo y contra todo, e incluso a tradiciones completamente construidas o reconstruidas.

Por el contrario, si algunas mezclas practican el juego del neoliberalismo, al ofrecerle nuevas fuentes de beneficios, o al debilitar las resistencias que pueda encontrar, otras se oponen resueltamente a la mundialización. Este último es el caso de los mestizajes localizados que eluden completamente las recuperaciones orquestadas por la *World Culture*. La mayoría de las invenciones sincréticas de la periferia de Los Ángeles, o de las barriadas pobres de México o de Bombay, escapan a la recuperación comercial y la distribución mediática. ¿No es ésta la razón de que los públicos de Londres o de París no conozcan las mejores producciones del rock mexicano o ruso?

*La mezcla de culturas encubre por tanto fenómenos inconexos* y situaciones extremadamente diversas que podemos adscribir tanto a la estela de la globalización como a márgenes no tan estrechamente vigilados. Pero este proceso –que rebasa manifiestamente las fronteras de lo cultural– plantea otra cuestión, tan evidente que a menudo terminamos por no tener en cuenta: ¿por qué alquimia se mezclan las culturas, en qué condiciones, en qué circunstancias, según qué modalidades, a qué ritmo?

Estas preguntas presuponen que las culturas son «miscibles», lo cual parece evidente si, con A. L. Kroeber, estimamos que todas las culturas «pueden mezclarse casi sin límite».[12] Sin embargo, cuando releemos las conclusiones de Claude Lévi-Strauss en su seminario sobre la identidad, no parece tan claro: «Entre dos culturas, entre dos especies vivientes tan vecinas como se quiera imaginar, hay siempre una distancia diferencial y [...] esta distancia diferencial no se puede vencer».[13]

Para considerar estos temas tomaré vías indirectas, tan alejadas de la sociología de la cultura como de la antropología. Trataré de abordar

---

12. Alfred L. Kroeber, *Culture patterns and processes*, Nueva York y Londres, First Harbinger Books, 1963, pág. 69.
13. Seminario dirigido por Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, París, PUF, 1977, pág. 322.

la cuestión como historiador, pero como un historiador convencido de que no se puede confundir la historia con el dominio superficial de las cosas contemporáneas y del pasado inmediato, y ciñéndome a un período que mantiene relaciones concretas con el mundo contemporáneo. Si se conociera mejor, el siglo XVI de la expansión ibérica –que no se asemeja más al de la masacre de san Bartolomé que al de los castillos del Loira– nos prohibiría evocar la mundialización como una situación inédita y reciente. Los fenómenos de mezclas o de repulsa que observamos actualmente en todo el globo tampoco tienen la *novedad* que se les atribuye habitualmente. Desde el Renacimiento, la expansión occidental no ha dejado de suscitar mestizajes en el mundo entero y reacciones de repulsa, entre las que el cierre de Japón, a principios del siglo XVII, sería el ejemplo más espectacular. Así, los primeros mestizajes de proyección planetaria están estrechamente ligados a las premisas de la globalización económica que se inicia en la segunda mitad del siglo XVI, un siglo que, visto desde Europa, América o Asia, fue, por excelencia, el siglo ibérico, del mismo modo que el siglo XX se ha convertido en el siglo norteamericano.[14]

Esta vuelta atrás no es más que una manera de hablar del presente, pues el estudio de los mestizajes del ayer plantea una serie de interrogantes que siguen vigentes. De un modo desordenado, he aquí algunos de ellos: las mezclas desencadenadas por la expansión occidental, ¿expresan una reacción ante la dominación europea?, ¿o son una repercusión ineluctable de ésta, cuando no una manera astuta de enraizar nuestras maneras de ser en el seno de las poblaciones sometidas? ¿Hasta qué punto una sociedad occidental puede tolerar la aparición creciente de expresiones híbridas? ¿En qué momento intenta ponerles trabas? ¿A qué precio consigue dominar el fenómeno y hacer de él la base de su supremacía? ¿Qué sentidos, qué límites y qué trampas oculta la metáfora tan cómoda de la mezcla? Y, por último, ¿cómo se despliega, suponiendo que exista, un pensamiento mestizo?

---

14. El establecimiento de enlaces marítimos regulares entre Europa y Asia, vía África o vía América, la circulación planetaria de los metales preciosos, o los efectos de la demanda china de plata sobre la economía del Imperio hispano-portugués invitan a situar entre 1570 y 1640 la instauración de esta primera economía mundial. Sobre la cuestión del oro y la plata, véase, entre otros, D.O. Flynn y A. Giráldez, «China and the Spanish Empire», en *Revista de Historia Económica*, t. XIV, primavera-verano de 1996-2, págs. 318-324.

Antes de abordar estas cuestiones y de remontarnos en el tiempo, hemos de preguntarnos sobre los obstáculos que entorpecen nuestra comprensión de los mestizajes. Algunos son propios de la experiencia común, y otros se derivan de hábitos intelectuales y de automatismos de pensamiento de los que a las ciencias sociales a veces les cuesta desembarazarse.

PRIMERA PARTE

# Mezclas, caos y occidentalización

CAPÍTULO 1

# Amazonias

*Sou um tupi tangendo um alaúde...*
[Soy un tupí que tañe un laúd...]
MÁRIO DE ANDRADE

## Algodoal, agosto-septiembre de 1997

Durante mucho tiempo, este verso de Mário de Andrade ha rondado mi mente, como si tuviese que ayudarme a desenredar los sentimientos que me inspiran determinadas regiones de América, como esta isla perdida, al sur del delta del Amazonas, que descubrí por casualidad durante un viaje universitario.

La quietud del lugar propiciaba lo onírico y la reflexión. Sólo el aire parecía preso de un movimiento incesante. En el cielo, entre las palmeras inclinadas por las borrascas, las nubes no moderaban su carrera hasta el crepúsculo. Pero el viento que soplaba sin tregua apenas amenazaba el entumecimiento de la aldea de Algodoal en la que me había detenido. Algodoal, el «campo de algodón», la «plantación de algodoneros»: pronunciado por los indígenas, el nombre de este pueblo se engalanaba con sonoridades afroindias que me habían seducido antes incluso de que el barco me dejara en su orilla.

La aldea era conforme a lo que me esperaba. Cascos de barco roídos por la sal, algunas chozas hechas con tablones y una electricidad distribuida con parsimonia componían un paisaje «preservado», cuyo exotismo me recordaba mi primer México, el ya lejano de la década de los setenta. La jornada transcurría en unos pocos pasos. Por la mañana, las *carretas* tiradas por asnos transportaban mercancías y

avituallamiento. A veces, unas barcas descoloridas acudían para dejar en la isla a algunos jóvenes sin blanca, atraídos por la inmensa playa oceánica.

La ribera se extendía hasta perderse de vista, más allá de las grandes dunas blancas que dominaban el caño. Con marea alta, sólo se podía alcanzar gritando a un bote lejano, a menos que uno se arriesgase a atravesar a nado un estrecho canal de aguas cenagosas. Al atardecer, en la playa del pueblo, grupos de adolescentes de piel oscura y medio desnudos se entregaban a una lucha ritual, la *capoeira*. Sus ademanes respondían al sonido lancinante del *berimbau*, un instrumento de música rudimentario, hecho de un arco de madera tensado por una cuerda metálica que atraviesa una nuez de coco pintada con colores vivos. A lo lejos, acuciado por la marea entrante, un rebaño de ganado atravesaba la playa con paso rápido, escoltado por un jinete cuya silueta apenas se adivinaba en la bruma rosada de poniente. Llegada la noche, las constelaciones del hemisferio sur inflamaban el cielo. En tierra, el resplandor tembloroso de las velas iluminaba algunas terrazas en las que se balanceaban hamacas. Los lejanos ritmos del *carimbó* se dejaban tapar por los bostezos del viento.

Sin embargo, este cuadro idílico no es más que una trampa, pues escamotea todo lo que desentonaba en esta aldea que yo hubiera querido recién salida del siglo XIX. Cada noche, las noticias televisadas de la cadena Globo vertían sobre ella imágenes de sangre, de riqueza y de escándalo. En estos principios del mes de septiembre de 1997, la muerte de la princesa Diana alimentaba los sueños de los insulares colocándolos en armonía con el resto del planeta. Las avenidas mortales de la capital parisina me atrapaban en Algodoal, adornadas para los insulares con un exotismo a la vez prestigioso y fúnebre. El espejismo de arena polvorienta y de soleada miseria tenía que amoldarse al recuerdo de la princesa.

Como Algodoal, muchos lugares de América, al tiempo que se sumergen cotidianamente en los imaginarios planetarios, siguen perteneciendo al pasado –así designamos al menos todo lo que nos parece arcaico y rústico–. Con frecuencia, para dar cuenta de estos contrastes –en los que encontramos, naturalmente, contradicciones–, nos contentamos con oponer los estragos del progreso y las contami-

naciones de la Civilización a las resistencias de la Tradición.[15] ¿Cómo explicar este reflejo, esta inclinación irresistible que nos empuja a buscar el arcaísmo en todas sus formas, hasta hacernos olvidar, voluntariamente o no, lo relacionado de cerca o de lejos con la modernidad? Como si fabricar diferencia nos produjese un malicioso placer.[16]



En Algodoal, por mucho que yo reflexionara, tenía la sensación de que la televisión desentonaba, como desentonan una calculadora entre los indios de Chiapas o unas Ray-ban en el rostro de un yakuto de Siberia. Sin embargo, formaba parte de esta realidad insular del mismo modo que lo formaban las barcas carcomidas de colores diluidos por el océano.



Oponer este pueblo «fuera del tiempo» a la modernidad de la gran ciudad me resultaba igualmente imposible. Con sus dos millones de habitantes, Belém, la capital de la Amazonia occidental, es una mezcla de ciudad colonial construida en el siglo XVIII por un arquitecto italiano, París *Belle Époque* y modernidad caótica rodeada de favelas. Los palacios neoclásicos del boloñés Landi, las residencias de principios de siglo en ruinas, las torres de las clases medias y los barrios de chapa apuntalados sobre colectores a cielo abierto componen un conjunto tan inclasificable como heterodoxo. En el centro de la plaza de la República, el Teatro da Paz -una sala de ópera que no tiene nada que envidiar a la de Manaus- surge como un vestigio extraño de una civilización de principios de siglo, o como unos ricos restos extraviados en tierra amazónica.

¿Cómo abordar estos mundos mezclados? Primero, tal vez aceptándolos tal como se nos muestran, en lugar de apresurarnos a zarandear su disposición y de someterlos a selecciones susceptibles de localizar y luego de aislar los elementos con los que constituirían un ensamblaje. Esta disección -a la que llamamos análisis- no sólo tiene el inconveniente de hacer estallar la realidad, sino que también proyecta, la mayor parte del tiempo, filtros, criterios y obsesiones que no existen más que en nuestras visiones occidentales. Lo arcaico es con

15. Como hace Claude Lévi-Strauss en «À propos de *Tristes tropiques*», documental, La Sept-Les films du village, 1991.
16. Hal Forster, *Post-modern Culture*, 1985, pág. 166, citado en Michael Camille, *The Margins of Medieval Art*, Londres, Reaktion Books, 1992, pág. 158.

frecuencia, por no decir siempre, una trampa. Muchos de los rasgos característicos de las sociedades indias de América provienen de la península ibérica, y no del lejano pasado prehispánico con el que el etnólogo nostálgico se apresura a relacionarlos.





«Soy un tupí que tañe un laúd...» En Algodoal, los acentos de un arpa «primitiva» daban ritmo a los movimientos de los muchachos que bailaban la *capoeira* en la playa. Pero la melodía del cantante retomaba una canción que difundían las ondas de las radios brasileñas y que trataba de «cultura brasileña» y de «cultura nacional», unas expresiones que se deben a la vulgarización del vocabulario de las ciencias sociales antes que a oscuras tradiciones afrobrasileñas. Tuve que admitirlo con un cierto pesar.

Aceptar en su globalidad la realidad enmarañada que uno tiene ante sus ojos es un primer paso. Pero este esfuerzo conduce a menudo a una atestiguación que desemboca en una especie de atolladero angustioso. La mezcla se situaría invariablemente bajo el sello de la ambigüedad y la ambivalencia. Éstas serían las maldiciones que planean sobre los mundos compuestos. Los escritores han extraído de ello muy bellos efectos.

Macunaíma, el protagonista de la novela de Mário de Andrade, es «un personaje ambivalente, indeciso, dividido entre dos sistemas de valores».[17] La historia de este ser de múltiples facetas, arquetipo del brasileño y del latinoamericano, descuartizado por elecciones antagónicas –Brasil o Europa–, que oscila entre las culturas, pero que pertenece a todas a la vez, es un ejemplo de esta cesura. No resulta sorprendente que el universo de Macunaíma esté dividido de cabo a rabo. «En realidad, es un hombre degradado que no logra armonizar dos culturas muy diversas.»[18] De hecho, la obsesión de la fractura entre los mundos atraviesa tanto a Mário de Andrade como a su héroe Macunaíma. En cada capítulo del libro y casi en cada verso, la grieta se repite, se puede identificar y casi palpar, y «los temas se organizan casi siempre por pares».[19]

---

17. Mário de Andrade, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, edición a cargo de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Allca xx, Edusp, 1996.
18. Ibídem, pág. 45.
19. Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979, pág. 59.

El desenlace por medio de repercusiones de *Macunaíma* ilustra la imposibilidad de escaparse de las contradicciones y de los dilemas de una doble pertenencia. En busca de una esposa, el protagonista duda entre los dos mundos: elige sucesivamente a una portuguesa y a una india, doña Sancha. Pero su elección no resuelve nada. Finalmente, se siente atraído por esta indígena porque la madre de la joven, Vei do Sol, le ha dado la apariencia de una europea. Macunaíma cae en la trampa que le tiende Vei do Sol.

La confusión del protagonista expresa la complejidad de las situaciones que nacen del enfrentamiento entre mundos. Pero, examinadas más atentamente, las decisiones contradictorias de Macunaíma no se anulan entre sí. Las dos elecciones sucesivas o «las dos secuencias no dejan de formar un todo perfectamente orgánico en el interior de la estructura del relato».[20] A Macunaíma, los elementos antagónicos se le presentan como «las dos caras de una misma moneda». Por lo tanto, resulta imposible disociarlos. Como a los habitantes de Algodoal, a Macunaíma le afecta de lleno la atracción del universo occidental. Como ellos, forma parte de éste. El verso, ya citado, de Mário de Andrade resume con fuerza esta indivisibilidad:

Soy un tupí que tañe un laúd...

Se puede ser tupí -por tanto, indio de Brasil- y tocar un instrumento europeo tan antiguo y refinado como el laúd. No hay nada inconciliable ni incompatible, aunque la mezcla resulte a veces dolorosa, como bien recuerda *Macunaíma*. Aun cuando el laúd y los tupí pertenezcan a historias diferentes, uno y otros se reúnen bajo la pluma de un poeta o en el corazón de una aldea india administrada por los jesuitas.[21]

De hecho, del mismo modo que el diagnóstico de los orígenes desemboca a menudo en atribuciones discutibles, las declaraciones de

20. Ibídem, pág. 63.
21. Hoy el disco nos permite conocer mejor las composiciones musicales realizadas en las misiones jesuitas de la Amazonia en el siglo XVIII. Véase el estuche *Musiques sacrées missionnaires* (vol. 1, *Missions jésuites de l'altiplano à l'Amazonie*) y *San Ignacio, l'opéra perdu des missions jésuites de l'Amazonie*, Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido, Les chemins du baroque, K 617.

incompatibilidad proyectan, sobre amalgamas de aspecto desconcertante, interpretaciones que provienen de nuestras maneras de ver, antes que de la misma realidad. Esto complica la aproximación a los mundos mezclados, que asocian u oponen los elementos de los que constituyen el resultado. Y esto no es todo.

Los complejos procedimientos literarios que aplica el autor de *Macunaíma* interesaron a la crítica brasileña,[22] pero no son solamente la expresión de un inmenso talento o de un dilema de identidad. El arte de Mário de Andrade no consiste sólo en expresar «el gran desgarro [...] en todos los planos del relato».[23] Las formas que inventa permiten explorar una realidad polimorfa, compuesta de identidades múltiples y de constantes metamorfosis, lo que consigue al jugar con la indeterminación que suscitan la superposición y la fusión de los personajes. En *Macunaíma*, Rainha da Floresta será sucesivamente la «Emperadora de la selva virgen», una amazona, una india icamiaba... No hay en ello nada contradictorio o incoherente. La escritura de Mário de Andrade nos convence de que lo que casa con las apariencias de la incoherencia puede tener perfectamente un sentido, y de que la verdadera continuidad de las cosas habita en el corazón de la metamorfosis y de lo precario.

## Los mestizajes de la Amazonia

En la isla de Algodoal, el verso de Mário de Andrade –«Soy un tupí que tañe un laúd»– me servía de antídoto contra las imágenes y los fantasmas que yo mismo proyectaba sobre las gentes y los lugares. No era tanto una clave que me explicara lo que veía como una especie de barandilla contra el filtro seductor pero reductor del exotismo.

El exotismo no es solamente un proveedor de clichés. En el mejor de los casos, es decir, cuando las tierras y los indígenas eluden milagrosamente la colonización, la explotación o la evangelización, es la manera en que Occidente suele imprimir su marca por todas partes.

22. Gilda de Mello e Souza y Haroldo de Campos, por citar sólo los más destacados.
23. Mello e Souza (1979, pág. 56).

«Evidentemente, el mundo era nuestro.»[24] Si la Amazonia mantiene relaciones privilegiadas con esta categoría, es porque nuestra manía de relegar lo cercano para averiguar lo lejano –una búsqueda de arcaísmos y de alteridades– ha encontrado en ella un lugar predilecto. La inmensa selva es uno de los pozos en los que bebe desde hace mucho tiempo nuestra sed de exotismo y de pureza. Muchos caen en esta trampa y yo no pretendo ser una excepción.



Todo conspira. En la desembocadura del Amazonas, la boda de la Tierra y el Océano enturbia nuestros puntos de referencia y hace que el terreno se vuelva casi impenetrable. Las olas embravecidas tienen la dulzura del agua de los ríos que se mezclan con el Atlántico. Tierra adentro, el mar de verdor sobre el que se vuela durante horas evoca indefectiblemente la virginidad de una naturaleza todavía preservada de la civilización y de sus poluciones. A diferencia de los Andes y de México, cuyas poblaciones se mestizaron muy pronto, la Amazonia parece prestar el amparo de sus bosques gigantescos y de sus ríos interminables a una humanidad aislada desde hace mucho del resto del continente, y que creíamos entregada sólo recientemente a la codicia de los blancos.



Como si todo esto no bastara, desde el Renacimiento los misterios de la gran selva excitan a todos los imaginarios, ya sean españoles, portugueses, franceses, ingleses o italianos: los primeros exploradores buscaron amazonas, eldorados o jardines de las Hespérides.[25] A esto se añaden mis recuerdos escolares, cada vez que la desgracia de los indígenas reaviva el mito del Buen Salvaje que la Francia humanista, literaria y escolar cultiva desde Jean de Léry y Michel de Montaigne. Por último, las amenazas que planean hoy en día sobre esta región del globo introducen una tensión dramática que la hace todavía más atractiva. La Amazonia se está convirtiendo en un paraíso perdido, si no lo es ya.

¿Cómo no dejarse llevar y cómo no fantasear sobre este mundo fuera de la historia? La Amazonia ha servido a menudo para concebir

---

24. Clara Gallini, *Giochi pericolosi. Frammenti di un immaginario alquanto razzista*, Roma, Manifestolibri, 1996, pág. 122.
25. Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1996 (1ª edición, 1959). Décio de Alencar Guzmán, *Les chefferies indigènes du Rio Negro à l'époque de la conquête de l'Amazonie, 1650-1750: le cas des Indiens manao*, memoria de DEA, dact., París, EHESS, 1998, pág. 63.

la creación indígena en términos de supervivencia, y para pensar al hombre en general como «el síntoma de un inquietante conservadurismo», de una forma tan abstracta que desprecia la singularidad de las situaciones.[26] Los escritores, los poetas y los cineastas no han cesado de explotar estos clichés para convertirlos en sueños destinados a un público cada vez más ávido de mundos primitivos y de perennidad. Hollywood y unos medios de comunicación que pregonan un humanismo de circunstancias han tomado el relevo con el éxito que ya conocemos.

La ciencia moderna no siempre ha barrido estos fantasmas y estos prejuicios. Al no prestar mucha atención a los cambios históricos y prehistóricos de las poblaciones amazónicas, al minimizar su capacidad de innovación y de difusión, al hacer caso omiso de las federaciones que reunían a las tribus en unidades mayores, al despreciar la incidencia de las circulaciones a gran escala que animaban la selva, los antropólogos han mantenido la imagen de unas sociedades inmovilizadas en la tradición.[27] Ahora bien, a fuerza de otorgar una preeminencia a la adaptación del grupo a su medio natural, hemos terminado por olvidar las interacciones entre los pueblos y, en particular, las repercusiones de la presencia europea.

Así, la antropología estructuralista ha hecho de la Amazonia el conservatorio del «pensamiento salvaje», multiplicando monografías y teorías eruditas. Nadie duda que estos investigadores –con Claude Lévi-Strauss en primera fila– han aportado una contribución esencial a las ciencias humanas del siglo XX. Pero su aportación tiene un precio. A fuerza de oponer «sociedades frías», supuestamente capaces de resistir a las transformaciones históricas, y «sociedades calientes», que vivirían del cambio,[28] se creó un mito que fortalecía los clichés que acabamos de evocar, al tiempo que no alentaba el estudio de una

---

26. Alain Badiou, *L'Éthique*, París, Hatier, 1993, pág. 4.

27. Anna Roosevelt, *Amazonian Indians from Prehistory to the Present*, Tucson y Londres, The University of Arizona Press (1997), pág. 3. Un ejemplo de esta fosilización etnográfica se puede hallar en G. Reichel-Dolmatoff, *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*, Chicago, The University of Chicago Press, 1971.

28. Véase la crítica de Jonathan Hill, «Introduction: Myth and History», en *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, págs. 1-17.

prehistoria que hoy sabemos que se extiende a lo largo de más de una decena de milenios. Por esta razón han permanecido igualmente en la sombra otras Amazonias más mezcladas y más expuestas a las influencias occidentales, unas Amazonias «contaminadas» que los archivos permiten hoy en día situar en el siglo XVII e incluso en el último tramo del siglo XVI.[29]

Medio, demografía, organización social y política, cosmologías, todo se ha modificado en el transcurso de las eras. Como recuerda Anna Roosevelt, «el desequilibrio de las estructuras políticas indígenas durante la conquista, así como la aculturación y la destrucción ocurridas durante las misiones modificaron profundamente la cultura india y las formas de asentamiento».[30] Si los indios de la Amazonia no eran «unos tupíes que tañen un laúd», tuvieron pronto entre las manos mercancías europeas, machetes franceses o fusiles holandeses, y los microbios les atacaron aún con mayor rapidez. Desde el Renacimiento, los europeos descienden por el Amazonas y, desde la primera mitad del siglo XVII, lo recorren en las dos direcciones: la expedición de Pedro Teixeira parte de Belém en 1637 y remonta el río y sus afluentes hasta Quito, antes de regresar dos años más tarde a su puerto de amarre.

En esta época, los europeos empiezan a frecuentar el corazón de la gran selva, la Amazonia del río Negro, y a establecer lazos comerciales y políticos con las elites indias. Pero algunos objetos del Viejo Mundo les habían precedido. Sin esperar a la llegada de los blancos, unas rutas comerciales de varios miles de kilómetros de longitud habían abierto la selva a los objetos holandeses, españoles y franceses. Los esclavos servían de moneda de cambio en todas partes: a lo largo de todo el siglo XVII, los indios del río Negro podían practicar la trata de esclavos o convertirse a su vez en esclavos de los holandeses o de los portugueses.[31] Algunos años, en sus correrías, estos últimos podían conseguir un



---

29. Joyce Lorimer (comp.), *English and Irish Settlement on the River Amazon, 1550-1646*, Cambridge, Hakluyt Society, 1989.
30. Roosevelt (1997, pág. 10). Para Neil Lancelot Whitehead, «obviamente, nuestra comprensión histórica del último medio milenio de interacción entre Europa y América debería determinar nuestro análisis de los grupos étnicos modernos, y no al revés», en Roosevelt, 1997, pág. 34.
31. Marcio Meira, *Indios e Brancos nas águas pretas, Histórias do Rio Negro, Conferência proferida em Manaus, Seminário Povos Indígenas do Rio Negro: Terra e cultura*, Universidade do Amazonas, agosto de 1996.

millar de indígenas, a los que despachaban en condiciones espantosas hacia Belém y el Gran Pará, en el extremo oriental de la enorme selva. Los que sobrevivían se mezclaban con las poblaciones locales mediante uniones que se acentuaron con el paso de los años.

En el siglo XVIII, la política ilustrada de la Corona portuguesa organizó la militarización del corazón de la Amazonia. El río Negro, en los confines del Brasil portugués y del Imperio español, ocupaba una posición estratégica, pues constituía igualmente una vía de acceso para los holandeses establecidos en Guayana. Esta militarización implicó construcciones militares y el aumento del dominio de los europeos, supuso la deportación de poblaciones que fueron obligadas a realizar trabajos forzados y determinó una primera urbanización. En el emplazamiento del poblado de Mariuá se creó incluso una capital administrativa completamente nueva, Barcelos, que acogió a arquitectos, dibujantes, sabios y funcionarios encargados de estudiar los aspectos físicos y humanos de la región. Encontramos en ella a personalidades de la envergadura del arquitecto boloñés Landi, así como a miembros de las comisiones hispano-portuguesas que tenían la misión de establecer la línea de demarcación entre los dos imperios. En 1753, con la llegada del gobernador de Pará, Mendonça Furtado, cuñado del todopoderoso ministro Pombal, la joven capital vivió una animación sin precedentes.

La intensificación de la presencia portuguesa tuvo muchas consecuencias para la Amazonia. En los llanos anegadizos del bajo Amazonas, los misioneros crearon un nuevo grupo étnico, los tapuya. En el centro de la Amazonia, la colonización aceleró el mestizaje de las poblaciones indígenas: a los indios de los ríos Içana, Xié y Vaupés se les obligó a trasladarse a Barcelos para trabajar al servicio de los portugueses; mientras unos construían la ciudad, otros cultivaban mandioca y cosechaban la zarzaparrilla, o *salsa parilha*, por cuenta de los colonizadores.

Las autoridades portuguesas tuvieron en ese momento las mayores dificultades para impedir que estos indios regresaran a la selva «para vivir en sus chozas al modo de las bestias que eran en otro tiempo». Estas circulaciones incesantes no permitían que los indios se establecieran y, al mismo tiempo, exponían el interior de la selva a las influencias que transportaban todos los que regresaban del mundo de

los blancos. La decena de aldeas que ya se escalonaban a lo largo del río Negro eran centros activos de penetración. Acogían a pequeños grupos de soldados y de comerciantes mestizos que no perdían una sola ocasión de adentrarse en la selva para explotar a los indios. 

A partir de la década de 1760, la construcción de nuevos fortines y la multiplicación de las implantaciones de la orden de los carmelitas acrecentaron todavía más la presión europea sobre el medio amazónico. A esta época se remonta la difusión de las fiestas católicas, como la de san Joaquín, en la parte superior del río Negro. Atrapadas entre las ambiciones de los españoles y de los portugueses, las poblaciones indígenas se someten a las exacciones de los soldados y a las empresas de los misioneros, y se ven atraídas por las pequeñas aldeas repletas de mercancías europeas y de imágenes cristianas. Cada vez son más escasas las que permanecen fuera del tiempo y de la historia de los blancos.



Empiezan a notarse entonces los efectos del mestizaje biológico. Las autoridades portuguesas, que desean atajar las reacciones de hostilidad y retener a los indígenas en las ciudades cristianas, incitan a los soldados destacados en la selva a casarse con las hijas de los notables indígenas, «para que los indios se sientan más atados a vivir en las ciudades».

No hay que deducir con ello que la Amazonia ya está colonizada. Los portugueses del siglo XVIII no disponen de los medios con que cuentan los barones del caucho de la *Belle Époque* o las multinacionales de hoy en día. Es innegable, por contra, que zonas cada vez más extensas padecen una sucesión de influencias, de penetraciones y de choques que se reflejan en lo más profundo de la selva. Como en tantos otros lugares del continente americano, esta primera colonización se desarrolla bajo el signo del caos y del mestizaje. Basta con recorrer el *Diario de un viaje filosófico* del brasileño Alexandre Rodrigues Ferreira para evaluar la inestabilidad y la inseguridad que reinaban por aquel entonces en la región del río Negro: la desconfianza y la sospecha impregnaban las relaciones entre los grupos, la impunidad se había generalizado, y los mestizos y los portugueses sorteaban tanto más fácilmente las leyes que prohibían la esclavitud de los indios cuanto que el espacio era casi incontrolable.

Aunque la Amazonia tenga una vieja historia, sólo muy recientemente los historiadores y los arqueólogos han empezado a desente-

rrarla y describirla.[32] Paradójicamente, las extensiones gigantescas de la gran selva despertaron bastante pronto la atención de los europeos, de modo que las fuentes abundan. Exploradores, administradores y misioneros, en busca de almas por salvar, de eldorados por conquistar o de esclavos por someter, dejaron numerosos testimonios. La cuestión de la demarcación de las fronteras entre el Imperio español y el Imperio portugués movilizó las energías. Como la solución del litigio exigía un reconocimiento de los lugares y de las poblaciones, las dos burocracias multiplicaron sus investigaciones en el corazón de la región amazónica y los legajos de papeles se acumularon mientras el conflicto se eternizaba.

Por lo tanto, el silencio de los archivos no explica, hasta una fecha reciente, las lagunas o las debilidades de la investigación,[33] lo explica más bien una tendencia a olvidar la historia de algunas partes del globo, o a acordarle sólo una parte despreciable en su destino. Al ocultar la historia, nos privamos de una profundidad esencial y pasamos por alto los efectos de la colonización occidental, y, por consiguiente, las reacciones que desencadenó en todas estas regiones. Nos negamos a ver los mestizajes que se desarrollaron en ellas o, cuando éstos se vuelven dominantes y por tanto irrefutables, nos apresuramos a asimilarlos a «contaminaciones» o a parasitismos.

## Los indios de Cassel, septiembre de 1997

La historia no tiene el monopolio de la desmentida. El arte contemporáneo la ha precedido a menudo en esta vía. El azar de las invitaciones universitarias me proyectó al cabo de pocos días desde la Amazonia brasileña hasta las fronteras de la ex Alemania del Este, a Cassel, una ciudad mediana que el arte contemporáneo invade cada

---

32. Véase una excelente introducción a estas cuestiones en Anna Roosevelt (comp.), 1997; véase asimismo N.L. Whitehead, *Lords of the Tiger Spirit: A History of the Caribs in Colonial Venezuela and Guayana, 1498-1820*, Royal Institute for Linguistics and Anthropology, Caribbean Studies Series, nº 10, Dordrecht y Providence, Foris Publications, 1988; Antonio Porro, «Social Organization and Political Power in the Amazon Floodplain. The Ethnohistorical Sources», en Roosevelt (1997, págs. 79-94).
33. Véanse los ejemplos que da A. Porro en Roosevelt (1997, pág. 80).

cuatro años durante la Documenta. Otra casualidad -pero ¿lo era verdaderamente en el seno de una manifestación dedicada a las cuestiones mayores de nuestro medio siglo?- quiso que la exposición consagrara amplios espacios a Brasil y a la Amazonia, en los que objetos y fotografías se yuxtaponían.

Las obras del fotógrafo alemán Lothar Baumgarten tienen virtudes purgantes.[34] El artista presentaba aspectos de la vida cotidiana de los indios yanomami sin que su ojo de fotógrafo pudiera confundirse con la mirada analítica del antropólogo o con el *voyeurismo* del turista. La disposición de las fotografías pretendía componer un álbum personal donde quedara encerrado un diario íntimo. Con un notable sentido de la eficacia, Baumgarten desactivaba el exotismo que suscita de ordinario el espectáculo de unos indios desnudos en la selva. No trataba de petrificarlos en una totalidad orgánica, sino más bien de provocar un sentimiento de proximidad y de familiaridad con los seres fotografiados.

No era la primera vez que Baumgarten mostraba hasta qué punto nuestra mirada y nuestra sensibilidad caen fácilmente en la trampa. Entre 1973 y 1977, inspirándose en un mito indígena tuyi, había realizado el filme *The Origin of the Night*, que sumergía al espectador durante dos horas en la jungla amazónica, o más bien en un decorado que ofrecía todas sus apariencias. Al final del filme, el público fascinado se enteraba de que no había hecho más que explorar el bosque renano.

Algunos años antes, cuando estudiaba con Joseph Beuys, Baumgarten ya se había burlado de la mirada perezosa de los espectadores. Había hecho una serie de fotografías de la selva tropical, dándole a cada una el nombre de una población india de América del Sur. Esta sabia enciclopedia no era en realidad más que una serie de composiciones confeccionadas con brecoleras. Realizadas sobre los soportes más diversos, las producciones de Baumgarten recorren al chiste o a la broma para profundizar en un proyecto a la vez estético e intelectual: escrutar las formas de interacción entre la civilización occidental y las sociedades lejanas sin sacrificar sus identidades respectivas.

---

34. Nacido en Rheinsberg en 1944, Baumgarten vive y trabaja en Düsseldorf y Nueva York, *Documenta X, Short Guide/Kurzführer*, Cantz Verlag, 1997, pág. 30.

La exposición de la Documenta X ofrecía otras obras igualmente vinculadas con Brasil. Junto a Lothar Baumgarten, proponía una retrospectiva de la obra de Hélio Oiticica, cuyas producciones de la década de los sesenta se relacionan con las preocupaciones del movimiento «antropofágico».[35] Para esta corriente modernista de la década de los veinte –con la que se vincula Mário de Andrade–, al hombre colonizado –aquí el artista brasileño– le corresponde digerir la cultura del colonizador para fundirla mejor con las culturas indígenas. A partir de estos principios, Oiticica recuperaba y reciclaba materiales populares para desembarazarlos de su barniz exótico o folclórico y conferirles un alcance universal. Eso muestran sus grandes *parangolés*, esos atuendos destinados a ser llevados por los bailarines brasileños durante los desfiles de samba. Oiticica convierte los *parangolés*, ropa vieja de tejidos con tonos multicolores, en esculturas vivientes que rinden homenaje a grandes figuras tan populares como el futbolista Pelé. A fuerza de estilización y de metamorfosis, la mezcla de formas engendra objetos inéditos e inclasificables. En *Tropicalia*, un laberinto montado en 1967, Oiticica escenifica las divergencias y las dualidades de la sociedad brasileña produciendo una indeterminación que impide la fijación del sentido: sus imágenes fragmentarias escapan de las recuperaciones del consumo y el mercado.[36]

Lo que me llamó la atención en Cassel no fue que un fotógrafo y un escultor la tomaran con el exotismo manejando el humor y la ironía,[37] sino la manera en que un trabajo de creación, a través de procedimientos técnicos y de elecciones estéticas, invitaba a reflexionar sobre los clichés del exotismo. La manera en que Lothar Baumgarten neutraliza el componente exótico y el modo en que Hélio Oiticica lo sublima al mezclar los objetos nos informan tanto de los resortes del exotismo como sobre los medios que permiten desactivarlos: el escarnio, en el caso del alemán, o la realización de una obra brasileña y por tanto mestiza en el de Oiticica. Sus creaciones no se limitaban a criti-

---

35. Ibídem, págs. 174-175. H. Oiticica nació en 1937 en Río de Janeiro y murió en 1980. Sobre su obra, véase Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Edusp, Fapesp, 1992.
36. Ibídem, págs. 140-143.
37. Clara Gallini recuerda el poder del humor y la ironía contra el racismo y los estereotipos exóticos en *Giochi pericolosi*, 1996.

car una situación de hecho, sino que también desmontaban sus mecanismos y luego explotaban su conocimiento íntimo para crear otros montajes que rompían con los estereotipos. 

Mediante manipulaciones de materiales inesperados y perspectivas o efectos de composición imprevistos, y jugando con las trampas de la percepción, Baumgarten y Oiticica rechazan el exotismo, denuncian determinadas categorías del conocimiento e inventan los medios para liberar nuestra mirada. A partir de otros procedimientos, la obra de Mário de Andrade les había precedido en esta misma vía.

¿Significa esto que, en los dominios que aquí nos interesan –el estudio y la comprensión de las mezclas–, la creación estética, concebida como un pensamiento figurativo o poético, tiene tanto que enseñarnos como las ciencias sociales, a menudo atrapadas en los caminos trillados del discurso y la teoría?

CAPÍTULO 2

# Mezclas y mestizajes

«Mezcla ecléctica de *punk rock* y de *world music* –ragarrock mundialista, si se quiere–, el tercer álbum de estos ingleses de origen indio, que trabajan ahora a dúo, es el antídoto perfecto para la falsa "espiritualidad" de grupos como Kula Shaker. Tjinder Singh, líder y *songwriter*, explora aquí una trama de influencias múltiples, desde un *Brimful of Asha* fantásticamente *pop* que reencarna súbitamente a Cornershop en una especie de Beatles-Tandori, hasta el *funk* años setenta *cheap*, pasando por escapadas *tecno* todavía más *cheap*, algunos kilos de *hip hop* perfumado de *cannabis* y el *folk* del norte de la India.»[38]

Esta crítica musical, como muchas otras que podemos leer hoy en día en los periódicos, se distingue tanto por el estilo y las ideas que encadena a toda velocidad como por la materia que aborda. No se nos escatima nada. La cascada de términos técnicos, los deslizamientos entre la lengua autóctona y el inglés, el guiño al mundialismo, la insistencia en los híbridos («estos ingleses de origen indio», «una especie de Beatles-Tandori») alimentan una prosa que imita la música que comenta. La acumulación de vocablos disimula mal una incapacidad de definir el álbum de Cornershop: el comentario evoca únicamente «la mezcla», «el eclecticismo», la «trama de influencias múltiples». El ejemplo revela la pobreza de las representaciones y de los discursos suscitados por la aceleración y la intensificación de las mezclas en nuestro planeta.

---

38. *Libération*, «Sélection disques, rock», 25 y 26 de octubre de 1997.

### *Un idioma planetario*

Que lo «híbrido» y lo mestizo puedan coexistir al mismo tiempo que lo étnico en nuestros periódicos y en las pantallas de nuestros televisores no es solamente un indicio de la confusión que reina en las mentes. El fenómeno manifiesta asimismo la aparición de un «idioma planetario».

Detrás de sus aproximaciones, este discurso, que está en vías de trivialización, no es tan neutro ni tan espontáneo como parece. En él podemos ver el lenguaje de reconocimiento de nuevas elites internacionales cuyos desarraigo, cosmopolitismo y eclecticismo admiten todo tipo de préstamos de las «culturas del mundo». Correspondería a un fenómeno social y a una toma de conciencia en el seno de estos medios acostumbrados a consumir todo lo que el globo les ofrece,[39] y en los que lo híbrido parece estar destronando a lo exótico. Es una manera nueva -a menos que veamos en ella una variante del viejo cosmopolitismo europeo- de tomar distancia en relación con el medio de origen y de distinguirse del resto de las poblaciones.[40] Y también es una forma de poner en el mercado nuevos productos adornándolos con un aura seductora. Los publicistas del perfume lanzado por un gran modisto japonés, Jungle para hombre, encuentran acentos mesiánicos para describir un nuevo paraíso terrestre «lleno de colores»: «Es urbano, como un grafito, mestizo. Es lejano, poético, idealizado y muy pacífico [...]. Es el mundo de mañana, un auténtico mestizaje». Sólo se trata, por supuesto, del mundo de los clientes de Kenzo.

Este idioma planetario también es la expresión de una retórica más elaborada que se pretende posmoderna o poscolonial,[41] donde lo híbrido permitiría emanciparse de una modernidad condenada por occidental y unidimensional.[42] Sus portavoces localizan, en espa-

---

39. Véase el ensayo de Jonathan Friedman en Featherstone y Lash (comps.), *Spaces of Culture: City, Nation, World.*

40. Los desfiles de moda de Jean-Paul Gaultier o los espectáculos de Peter Sellars son reveladores de este fenómeno, tanto por los modelos que presentan como por el público que reúnen.

41. Sobre las relaciones entre lo posmoderno y lo poscolonial, véase Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan, 1995.

42. De ahí el concepto de *colonial semiosis*, que designa un campo de estudio que hace hincapié en las interacciones semióticas y en las apropiaciones y las resistencias que emanan de las periferias (Mignolo, 1995, págs. 7-8).

cios intermedios situados entre Occidente y sus antiguas posesiones, la emergencia de «marcos conceptuales híbridos que producen nuevos modos de conocimiento».[43] Estas ideas prosperan en los campus de Estados Unidos y en los medios intelectuales surgidos de los territorios que Europa occidental colonizó no hace mucho.[44] El elogio de la criollidad en las Antillas francesas ofrece una versión de ello que pone el acento en «el conglomerado interaccional o transaccional de los elementos culturales caribeños, europeos, africanos, asiáticos o levantinos que el yugo de la Historia ha reunido en el mismo suelo».[45]





Conviene tener en cuenta este «idioma planetario», aunque sólo sea para separarse de un lenguaje de moda o de ideologías que ocupan un espacio cada vez mayor. Esto no impide que, a pesar de sus excesos, la crítica posmoderna se haya mostrado a veces acertada,[46] y que muchos creadores, artistas y escritores aporten a las mezclas del mundo iluminaciones nuevas que las ciencias sociales no siempre proporcionan. Entre otras muchas, la obra de Édouard Glissant ofrece un destacado ejemplo de ello.[47]

Sea o no producto de una moda, de Brasil a París, de México a Londres, el fenómeno de las mezclas es objetivamente indiscutible. Aunque reconozcamos que todas las culturas son híbridas y que las mezclas se remontan a los orígenes de la historia del hombre, este fenómeno no se puede reducir a la formulación de una nueva ideología surgida de la globalización. Es a la vez trivial y complejo. Trivial porque lo encontramos a distintas escalas a lo largo de la historia de la humanidad y porque hoy en día se ha vuelto omnipresente. Y complejo porque parece inasequible en cuanto tratamos de superar los efectos de la moda y de la retórica que lo rodean.

43. Ibidem, pág. 331.
44. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994; P. Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack*, Londres, Hutchinson, 1987; D. Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Londres, Methuen, 1983. Véanse asimismo las reflexiones de Homi Bhabha sobre el concepto de hibridez en contextos coloniales y poscoloniales.
45. J. Bernabé y otros, *Éloge de la créolité*, París, Gallimard, 1989, pág. 26.
46. Véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Consejo Nacional para las Artes, Grijalbo, 1990, y la revalorización de la noción de hibridez.
47. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, París, Gallimard, 1990.

## Incertidumbres y ambigüedades del lenguaje





Todavía relativamente poco explorada y, por tanto, apenas familiar para nuestras mentes, a la mezcla de seres y de imaginarios se la llama mestizaje, sin que sepamos exactamente qué encubre este *término* y sin que nos interroguemos sobre las dinámicas que designa. Juntar, mezclar, tramar, cruzar, enfrentar, superponer, yuxtaponer, interponer, traslapar, pegar, fundir, etc., son palabras que se aplican al mestizaje y que cubren con una profusión de vocablos la *imprecisión* de las descripciones y la vaguedad del pensamiento.

La idea a la que la palabra mezcla remite no sólo tiene el inconveniente de ser vaga. En principio, se mezcla lo que no lo es, cuerpos puros, o colores básicos, dicho de otro modo, elementos homogéneos, exentos de toda «contaminación». Percibida como un pasaje de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo singular a lo plural, del orden al desorden, la idea de mezcla acarrea por tanto connotaciones y apriorismos de los que hay que desconfiar como de la peste. Lo mismo ocurre con el término «hibridez».

Estas resonancias se encuentran en la noción de mestizaje. Y las distinciones que introducimos de ordinario entre «mestizaje biológico» y «mestizaje cultural» no hacen más que acrecentar nuestro malestar. El mestizaje biológico presupone la existencia de grupos humanos puros, físicamente distintos y separados por fronteras que la mezcla de los cuerpos, bajo el imperio del deseo y de la sexualidad, vendría a pulverizar.[48] Al activar circulaciones e intercambios y provocar desplazamientos e invasiones, la historia pondría por tanto fin a lo que la naturaleza habría delimitado original y biológicamente, un presupuesto incómodo para todos los que intentan deshacerse de la noción de raza. En cuanto a la noción de «mestizaje cultural», está cargada de ambigüedades ligadas al concepto mismo de cultura, una cuestión que retomaremos más adelante.

---

48. Aunque, como recuerda muy bien Carmen Bernand, originariamente la noción de mestizo no se refiere a la mezcla biológica, sino a una elección política: en la España medieval, los «mistos» o mestizos eran los cristianos que prefirieron aliarse con los musulmanes contra el rey Rodrigo (C. Bernand, *Mestizos, mulatos y ladinos en Hispano-América: un enfoque antropológico y un proceso histórico*, dact., 1997).

Las relaciones entre el mestizaje biológico y el mestizaje cultural tampoco son claras: el nacimiento y la multiplicación de individuos mestizos es un hecho; y el desarrollo de formas de vida mixtas provenientes de fuentes múltiples es otro hecho, no forzosamente ligado al precedente. Además, si planteamos la cuestión en estos términos, olvidamos las relaciones de lo biológico y lo cultural con lo social y lo político. Si a ello le añadimos la trivialización de la palabra mestizaje, comprenderemos por qué toda esta confusión invita a algunos a rechazar una noción tan pesadamente connotada.

## El desafío de las mezclas

Por lo demás, el fenómeno de la mezcla se ha convertido en una realidad cotidiana, visible en nuestras calles y en todas nuestras pantallas. Multiforme y omnipresente, asocia seres y formas que *a priori* nada debía aproximar. El choque de estilos y de ciudades en Belém no es un ejemplo aislado. Hoy en día podemos pasar en pocas horas de las mezclas de Moscú, donde los anuncios de Calvin Klein escoltan a las estatuas de Lenin, a las de México, donde las indias de las calles deambulan entre las torres de Reforma, y a las de Tourcoing, donde, en el barrio de mi infancia, una población francomagrebí se adapta a los vestigios de las viviendas obreras y a la cáscara arrogante e incongruente de una escuela de arte contemporáneo. Estas vecindades y estas presencias que nos sorprenden por todas partes, y que a algunos nos incomodan, atropellan nuestros puntos de referencia. ¿Un mundo moderno, homogéneo y coherente habría cedido súbitamente el paso a un universo posmoderno, fragmentado, heterogéneo e imprevisible?

Sobre esta cuestión, las ciencias sociales empiezan a proporcionarnos pistas e iluminaciones. Una antropología por fin aligerada de su fascinación por los pueblos salvajes y una sociología sensible a la mezcla de los modos de vida y de los imaginarios tienen mucho que enseñarnos sobre el alcance y el sentido de las mezclas que se desarrollan por todas partes ante nuestros ojos. La obra pionera de Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses*, mostraba lo que la experiencia africanista puede aportar a un debate cuyos términos contribuyó ampliamente a

clarificar.[49] Más cerca de nosotros, un especialista del área caribeña, Michel Giraud, realizó una reflexión paralela sobre esta región del mundo.[50] Por su parte, François Laplantine y Alexis Nouss recordaron la importancia del mestizaje en la historia de las sociedades humanas y subrayaron las singularidades de lo que es a la vez un campo de observación y un dominio del pensamiento.[51] Hace algunos años, Carmen Bernand y yo mismo decidimos releer la historia del Nuevo Mundo centrándonos en los fenómenos de mestizaje, de los que realizamos un primer inventario.[52]

Pero ¿puede una sola disciplina resolver la cuestión de los mestizajes? Para ello, se necesitarían ciencias «nómadas», preparadas para circular del folclor a la antropología y de la comunicación a la historia del arte.[53] La cuestión atañe tanto a la demografía histórica, a la genealogía y a la historia de la familia, o a la historia social, como a la historia de las religiones o a la lingüística. Estos cruces de disciplinas todavía están por llegar y queda mucho por hacer, pero las aportaciones de la antropología cultural y de la antropología de la religión no son de ningún modo despreciables.[54]

La primera ha recordado que «las culturas pueden mezclarse casi sin límite y no solamente desarrollarse sino también perpetuarse».[55]

---

49. Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, París, Payot, 1990. Por «lógica mestiza», Amselle designa «una aproximación continuista que [...] pondría el acento en la no distinción y el sincretismo originario» (pág. 10), «una mezcla cuyos componentes no se pueden separar» (pág. 248). Nuestra aproximación es diferente en la medida en que trata de los procesos de construcción de los mestizajes.

50. Michel Giraud, «La créolité: une rupture en trompe l'oeil», en *Cahiers d'études africaines*, 148, xxxvii-4, 1997, págs. 795-811. Contiene útiles referencias bibliográficas.

51. François Laplantine y Alexis Nouss, *Le métissage*, París, Flammarion, 1997. Los autores defienden una definición del mestizaje que también se presenta como un ideal: «El mestizaje es una composición cuyos componentes mantienen su integridad» (págs. 8-9). «El mestizaje no es la fusión, la cohesión, la osmosis, sino la confrontación y el diálogo» (pág. 10). A nosotros nos parece que esto supone encerrar el fenómeno en límites demasiado estrechos y extremadamente difíciles de establecer en la práctica.

52. Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Histoire du Nouveau Monde*, t. II, *Les métissages*, París, Fayard, 1993 (trad. cast.: México, FCE, 1999). Recordemos, a título indicativo, los trabajos pioneros de Konetzke (1983) sobre el mestizaje biológico en América Latina.

53. Canclini (1990, pág. 15).

54. No es el objetivo de este libro ni de este capítulo hacer un balance, ni siquiera somero, de las investigaciones sobre el mestizaje. Nos contentaremos con evocar las interrogaciones que han jalonado nuestra reflexión.

55. Alfred L. Kroeber, *Culture Patterns and Processes*, Nueva York y Londres, First Harbinger Books, 1963, pág. 67.

Al interesarse por la problemática del «cambio cultural», de la difusión, de la asimilación y de la aculturación,[56] algunos antropólogos anglosajones han establecido la tipología de los modos de contacto –«roce, penetración, ajuste...»– y de los modos de difusión –«diseminación, dispersión...»– y han elaborado una serie de categorías que permiten delimitar mejor las condiciones y las modalidades de la mezcla, a falta de iluminar sus mecanismos.

Sin embargo, la relación entre mestizaje y aculturación se debe al antropólogo mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán. En un notable análisis histórico del «proceso de aculturación» en el México colonial y contemporáneo, demuestra que los mestizajes son un resultado de «la lucha entre la cultura europea colonial y la cultura indígena. [...] Los elementos *opuestos* de las culturas en contacto tienden a excluirse mutuamente, se enfrentan y se oponen unos a otros; pero, al mismo tiempo, tienden a penetrarse mutuamente, a conjugarse y a identificarse».[57] Este enfrentamiento es lo que permite «la *emergencia de una cultura nueva* –*la cultura mestiza o mexicana*– nacida de la interpretación y de la conjugación de los contrarios. Esta cultura se desarrolló a cambio de innumerables vicisitudes que desembocaron en su consolidación definitiva con el triunfo de la revolución de 1910».[58] Al evidenciar la elaboración de una medicina mestiza, Aguirre Beltrán describe de manera concreta la emergencia de un sistema coherente de ideas y de prácticas.[59]

Un tipo particular de mezcla ha suscitado numerosos trabajos: el mestizaje de las creencias y de los ritos, o, si se prefiere, el sincretismo religioso. Este término tiene una larga historia que se remonta al menos hasta Plutarco. En el campo de la antropología religiosa, ha hecho felices a los especialistas de las religiones afro-

---

56. Definido por Redfield en 1935 y retomado por muchos investigadores norteamericanos, este concepto fue aclimatado en Francia por Alphonse Dupront y Nathan Wachtel. En la bibliografía del libro de Nathan Wachtel *La visión des vaincus*, París, Gallimard, 1971 (trad. cast.: *Los vencidos*, Madrid, Alianza, 1976), encontraremos valiosas indicaciones.

57. Gonzalo Aguirre Beltrán, *El proceso de aculturación*, México, Universidad Iberoamericana, 1970 (1ª edición, 1958).

58. Ibídem, pág. 37. En otra región de América, el Caribe, la síntesis lingüística y cultural realizada por los habitantes de las Antillas suscitó, con el nombre de criollización, el interés de los investigadores y de los escritores de esta parte del mundo (véase Giraud, 1997).

59. Gonzalo Aguirre Beltrán, *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1973, págs. 275-277.

brasileñas.[60] Éstas constituyen un terreno privilegiado, puesto que reúnen las influencias cruzadas de las culturas africanas, amerindias y cristianas. Una investigación reciente cuenta no menos de ciento cincuenta libros que abordan el sincretismo religioso.[61] Algunos han visto en el sincretismo brasileño una máscara destinada a camuflar algunas supervivencias; y otros, una verdadera estrategia de resistencia a la cristianización, establecida para salvar algunos de los «muebles» del paganismo local. Por último, algunos autores que han desmontado sus mecanismos la han presentado como un bricolaje, un *patchwork* o una «amalgama indigesta».[62] Para extraer mejor la especificidad de estos fenómenos en el universo afrobrasileño, también se han invocado nociones controvertidas como la de escisión (Roger Bastide).

La lectura de estos estudios revela que el término sincretismo posee sentidos múltiples, e incluso contradictorios, y que se puede aplicar a situaciones extremadamente dispares: confluencia de las prácticas y de las creencias, paralelismo, mezcla, fusión... De hecho, todas estas distinciones terminológicas reflejan mal la complejidad de las situaciones y de su variabilidad. ¿Podemos realmente proponer categorías globales si «cada caso es único»?[63] Un mismo fenómeno puede, por otra parte, adoptar formas diferentes: el culto afrobrasileño llamado Tambor de Mina en São Luis do Maranhâo y que se desarrolla en la Casa da Mina presenta sincretismos que analizaremos en términos de paralelismo pero también a veces en términos de convergencia. Si bien se mira, muchos rituales sincréticos parecen manifestar una especie de «equilibrio inestable» pero duradero entre tradiciones diversas, antes que estados tajantes y fáciles de inventariar.

En el dominio mexicano, la proliferación de las definiciones y de las categorías elaboradas por los investigadores también produce per-

---

60. Sérgio Figueiredo Ferretti, *Repensando o sincretismo*, São Paulo, Edusp, 1995, pág. 90. Plutarco utiliza la palabra *sincretismo* para designar la unión circunstancial de individuos habitualmente opuestos unos contra otros; Erasmo la aplica al frente que forman los humanistas y los luteranos; mientras que en el siglo XVII indica la armonización de doctrinas y de corrientes filosóficas diversas.
61. Figueiredo Ferretti (1995).
62. Ibídem, pág. 88.
63. Ibídem, pág. 92.

plejidad.[64] El sincretismo se califica sucesivamente de proceso consciente o inconsciente, objetivo o subjetivo, permanente o transitorio. También puede remitir a elementos incompatibles o estructuralmente análogos. Las conclusiones de los especialistas confirman las obtenidas en Brasil: hablan de «la naturaleza fluida y dinámica, en constante devenir, de las diferentes realidades indígenas y mestizas».[65] «Lejos de resolver las ambigüedades que existen, la negociación (y, eventualmente, el conflicto) que se instaura entre grupos portadores de modelos distintos no cesa de crear otras nuevas.» Pero si es indiscutible que el sincretismo se ha de remitir a situaciones inestables y contradictorias, también es preciso disponer de los medios para aprehender estos contextos y estas relaciones de otro modo que calificándolos de «fluidos y dinámicos».





La extensión del término a dominios distintos del de la religión no ha hecho más que complicar la situación. En la medicina, la literatura, la filosofía, la ciencia y las artes, se han identificado múltiples formas de sincretismo. Nociones como las de arreglo aproximado (Balandier) o doble causalidad (Bastide) invitan por otra parte a considerar toda situación como sincrética. Bien mirado, ¿no es acaso sincrético el conjunto de lo real, lo que hace del concepto de sincretismo algo tan general que lo vuelve superfluo?

No sorprende por tanto que la idea misma de sincretismo resulte problemática, cuando no inútil.[66] Condenada por una parte de los antropólogos, acusada de reductora o de impresionista,[67] a menudo cargada de connotaciones negativas, termina por designar un fenómeno confuso y artificial, sinónimo de promiscuidad, de impureza o de contaminación.[68] Los términos mezcla, mestizaje y sincretismo crean un mismo sentimiento de confusión, cuando no suscitan la duda o la repulsa. ¿Cómo explicarlo?

64. Véase la síntesis de Alessandro Lupo, «Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo», en *Revista de Antropología Social*, 5, 1996, págs. 11-37.
65. Lupo (1996, pág. 23).
66. Marcello Carmagnani, «Adecuación y recreación: cofradías y hermandades de la región de Oaxaca», en *L'Uomo*, 2, 1989, pág. 245.
67. Lupo (1996, pág. 12).
68. Figueiredo Ferretti (1995, pág. 89).

Las dificultades para pensar la *mezcla no son exclusivas* del dominio de las ciencias sociales. Incluso un fenómeno físico en apariencia tan simple[69] como la mezcla de fluidos –a la que evitaremos reducir el mestizaje de los cuerpos y de las culturas– permanece, al decir de los científicos, como «un proceso imperfectamente comprendido».[70]

La complejidad del universo social e histórico no es la única responsable de nuestra incomodidad. La comprensión del mestizaje tropieza con hábitos intelectuales que conducen a preferir conjuntos monolíticos antes que espacios intermediarios. Efectivamente, es más fácil identificar bloques sólidos que intersticios sin nombre. Preferimos considerar que «todo lo que parece ambiguo sólo lo es en apariencia, y que la ambigüedad no existe».[71] *Las aproximaciones dualistas* y maniqueas seducen por su simplicidad y, cuando se escudan en la retórica de la alteridad, confortan a las conciencias al tiempo que satisfacen nuestra sed de pureza, de inocencia y de arcaísmo.

Podemos reducir así la historia de la conquista de América a un enfrentamiento destructor entre buenos indios y malos europeos, con la convicción y la buena fe que poníamos antaño en oponer los *salvajes de América* a los conquistadores civilizadores. Esta manera de ver las cosas petrifica y empobrece la realidad al eliminar todo tipo de elementos que desempeñan papeles determinantes: los intercambios entre un mundo y otro, los cruces, pero también los individuos y los grupos que ofician de intermediarios, de pasadores, *y que* transitan entre los grandes bloques que nos gusta identificar. En realidad, estos espacios de mediación han tenido un papel esencial en la historia, como se ha recordado a propósito de la colonización del Nuevo Mundo: «En los espacios *in between* creados por la colonización, aparecen y se desarrollan nuevos modos de pensamiento cuya vitalidad reside en su capacidad de transformar y de criticar lo que

69. En comparación con el dominio de la historia y de la cultura.
70. Julio Ottino, «La mezcla de fluidos», en *Le chaos. Dossier pour la science*, enero de 1995, pág. 94.
71. Hugues Neveux, «*Les seigneuries françaises* et les concepts de *Grund-und-Gutsherrschaft*», en *Historie und Eigen-Sinn. Festschrift für Jan Peters zum 65 Geburstag*, Weimar, Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1997, pág. 104.

las dos herencias, occidental y amerindia, tienen de supuestamente auténtico».[72]

El interés que hoy en día suscita la cuestión de la frontera responde en parte a estas preocupaciones. Como lo muestran numerosos ejemplos, una frontera es a menudo porosa, permeable y flexible: se desplaza y puede ser desplazada. Pero nos cuesta mucho pensarla en cuanto se muestra *real* e *imaginaria a la vez*, o *infranqueable* y *transitable*, como ese límite, casi invisible, que, en diciembre de 1992, dividía aún a las dos ciudades de Berlín. En algún lugar entre Kreuzberg y Mitte, siguiendo la calle Heinrich Heine, el muro, aunque destruido hacía tres años, seguía separando maneras de andar, de mirar, de gesticular y de vestir. El paso instantáneo de un universo a otro –de una acera a otra, de una grisalla a otra– ya no producía más que una sensación física, una impresión de extrañeza. Las partes antes separadas parecían soldadas de nuevo sin haberse convertido todavía en una sola pieza.

Probablemente, esta sensación de inconclusión –¿respecto a qué modelo de referencia?– no era más que una ilusión, nacida de una incapacidad de concebir los espacios entre dos mundos. ¿Se estaba gestando una dinámica híbrida tras el aparente triunfo de Occidente? ¿Qué intermediarios, qué pasadores circulaban entre las dos ciudades y sus monstruosas herencias? ¿Dónde situar, por ejemplo, a los vendedores asiáticos cuyos puestos cubiertos de nieve atestaban el metro de Schönhausen Allee? ¿Dónde situar a los gitanos que mendigaban en la estación de Alexanderplatz? En Berlín, el amontonamiento de épocas añade otras fronteras: el transeúnte que se entretenía en los vestigios de la estación de Anhalt, en otro tiempo la mayor y más célebre de la ciudad, no ignoraba que había sido destruida en 1943, cerrada por los soviéticos en 1957 y dinamitada por el Senado de Berlín occidental en 1961, antes de ser reducida al aspecto momificado de una ruina antigua. La complejidad es a la vez una cuestión de espacios y de temporalidades.

Un filme evoca suntuosamente este estado del intervalo, *Europa* (1991). En él, Lars von Trier desvela el caos de una sociedad exangüe

72. Mignolo (1995, pág. xv).

que apenas emerge de un régimen totalitario, una Alemania devastada por la guerra y que se precipita hacia lo desconocido, convertida en la presa de un porvenir sin nombre. La Alemania de *Europa*, la de 1945, es una «zona extraña» según la expresión de Lars von Trier. Es emblemática de los mundos intermediarios, surgidos inmediatamente después de las catástrofes, extraviados entre un sistema aturdido y una recomposición brutalmente impuesta por un Occidente triunfante.

Las ciencias duras nos proporcionan imágenes de estos confines inciertos: el paso de un color a otro ofrece gradaciones de una complejidad indescriptible.[73] Cada vez que dos colores parecen estar a punto de contactar y de fundirse, un tercero irrumpe entre ambos. El examen del conjunto de Mandelbrot, esa colección de puntos que forma un enmarañamiento de formas contorneadas y de filamentos, y que pasa por ser «el objeto más complicado de las matemáticas», revela que una frontera aparentemente lisa se convierte en una cadena de espirales en cuanto se observa con un determinado aumento.[74] También la biología molecular nos muestra que los umbrales que separan lo viviente de lo inerte, lo muerto de lo vivo, lo viviente humano de lo viviente no humano, son eminentemente problemáticos.

Del mismo modo que pueden pasar por etapas transitorias o aleatorias, las fronteras pueden vagar antes de detenerse en posiciones definitivas. Algunas de ellas siguen desplazándose en un ciclo casi indefinido, como las que, en la América colonial, separan a los distintos grupos étnicos. En el siglo XVIII, la mezcla de las poblaciones de origen europeo, indio y africano había alcanzado tal nivel de diversidad que hubo que distinguir toda una serie de grupos y de subgrupos. Los cuadros de «castas» pretendían mostrar esta variedad a los europeos. Formaron un nuevo género que expresa un esfuerzo fallido por delimitar categorías que la realidad superaba y que, de hecho, en la vida cotidiana los interesados ignoraban.

---

73. James Gleick, *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, París, Champs/Flammarion, 1991, págs. 277-278.
74. *Ibídem*, pág. 281.

## El desgaste de una categoría





Para aprehender las mezclas, hay que empezar por desconfiar del término «cultura», desgastado por generaciones de antropólogos, sociólogos e historiadores. Dotado progresivamente de los sentidos más diversos, retomado por los filósofos[75] y adoptado por los historiadores –a menudo menos cuidadosos que sus colegas antropólogos con los contenidos que le confieren–, el término ha terminado por invadir los medios de comunicación y los pasillos de los gobiernos. Aplicado originariamente a los mundos premodernos y primitivos, se extendió luego a las sociedades de la modernidad y a las realidades contemporáneas, convirtiéndose en una especie de cajón de sastre cada vez más difícil de delimitar. No resulta fácil deshacerse del término:[76] se adhiere a la estilográfica y no vamos a afirmar que en estas páginas siempre conseguiremos evitarlo. Ahora bien, alimenta la creencia –confesada, inconsciente o secreta– de que existiría un «conjunto complejo», una totalidad coherente, estable, de contornos tangibles, capaz de influir en los comportamientos: la cultura. Sea cual sea la época o el medio, sólo habría que definir su contenido, extraer sus «lógicas», sacar a la luz sus funciones y sus virtualidades, mientras nos preocupamos por descubrir su núcleo duro e inalterable. Pero este proceder «culturalista» conduce a infundir a la realidad una obsesión por el orden, el recorte y el establecimiento de formas, algo que, de hecho, es propio de la modernidad.[77] Al insistir en las especificidades y las diferencias, en detrimento de lo que vincula a cada cultura con otros conjuntos, cercanos o lejanos, desembocamos pronto en las retóricas de la alteridad y luego en las del multiculturalismo que defiende «la cohabitación y la coexistencia de grupos separados y yuxtapuestos, resueltamente vueltos hacia el pasado, al que hay que

---

75. Por ejemplo, en el pensamiento de Wittgenstein, mediante la expresión «formas de vida».

76. No es éste el lugar para proponer una historia del concepto, y menos aún para pasar revista a sus defensores y detractores. Sin embargo, citaremos, de Ernest Gellner, *Relativism and the Social Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; y de Christopher Herbert, *Culture and Anomie. Ethnographic Imagination in the Nineteenth Century*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1991.

77. Amselle (1990) describe el encadenamiento de las operaciones que, en el marco del proceder «culturalista», conducen a «la selección de rasgos culturales descontextualizados y la transcripción de estas unidades sociales discretas que son las diferentes culturas» (pág. 10).

proteger del encuentro con los otros».[78] Ahora bien, basta con examinar la historia de cualquier grupo humano para darse cuenta de que, aún admitiendo que este arreglo de prácticas y de creencias posee algún tipo de autonomía, está emparentado con una nebulosa en perpetuo movimiento antes que con un sistema muy definido.[79]

La categoría de cultura es el ejemplo perfecto de cómo una noción occidental puede bloquear ciertas realidades, transformándolas o haciéndolas desaparecer. Su utilización rutinaria minimiza la parte de «contaminaciones» extranjeras, de influencias y préstamos procedentes de otros horizontes que estas realidades conllevan inevitable e irreversiblemente. Invita a tomar los mestizajes por procesos que se propagarían en los confines de entidades estables, denominadas culturas o civilizaciones, o por una especie de desórdenes que alterarían de repente conjuntos impecablemente estructurados y con una reputación de auténticos.[80]

## «Un buen hombre es un hombre mezclado»

Pero otra trampa acecha al investigador: la noción de identidad. Ésta asigna a cada ser o a cada grupo humano unas características y unas aspiraciones que también están determinadas y que, supuestamente, se basan en un sustrato cultural estable o invariable. Esta definición puede provenir tanto de los interesados como de un reflejo condicionado en el observador, y se puede reducir, en el lenguaje ordinario, a un etiquetaje somero que se convierte de inmediato en una caricatura.

La historia de América, pensada en términos de enfrentamiento entre aztecas y españoles, lo atestigua: al poner de relieve categorías facticias, se desprecia a los grupos múltiples, móviles o estratificados

78. Laplantine y Nouss (1997, pág. 75). La utilización en la ONU del *término* multicultural para calificar a Francia –tras su victoria en la Copa del Mundo de fútbol– se debe a una confusión de lenguaje antes que al multiculturalismo como tal.

79. La cultura es «una solución inestable cuya perpetuación es esencialmente aleatoria» (Amselle, 1990, pág. 57).

80. La preocupación por lo auténtico y lo puro es, por otra parte, tan fuerte que anima incluso a los apóstoles de la criollidad, quienes no vacilan en defender «la pureza del criollo basilectal (lengua sincrética por excelencia)» o en exaltar la preservación de un patrimonio idealizado; véase Giraud (1997, pág. 803).

con los que se vinculaban los protagonistas de esta historia. Los españoles eran también –y sin duda en mayor medida– individuos originarios de Andalucía, Castilla, Extremadura, Aragón o el País Vasco. En cada una de estas regiones, estos «españoles» se definían primero por la «patria» y la ciudad en las que habían nacido: se sabe que los conquistadores originarios de la ciudad de Medellín –bajo la dirección de Hernán Cortés– se opusieron encarnizadamente a clanes que provenían de otras ciudades vecinas. A una escala más modesta, la pertenencia a un linaje –que engloba a todos los descendientes de un antepasado común originario de una casa conocida («solar conocido»)– pesaba a menudo tanto como la extracción *social*, la tierra de nacimiento, la ciudad o la «nación» de las que se sentían miembros. En el lado «indio», y en la medida en que las fuentes permiten apreciarlo, advertimos la misma diversidad de afiliaciones y de posiciones sociales. Ahora bien, por rutina o ignorancia, seguimos llamando aztecas –un término que designa exclusivamente a los antepasados míticos de los fundadores de México– a todas las poblaciones del México central.





Cada ser está dotado de una serie de identidades, o provisto de puntos de referencia más o menos estables, los cuales activa sucesiva o simultáneamente según los contextos. «Un buen hombre es un hombre mezclado», decía Montaigne.[81] La identidad es una historia personal que se vincula con capacidades variables de interiorización o de repulsa de las normas inculcadas. Socialmente, el individuo no deja de afrontar una pléyade de interlocutores, dotados a su vez de identidades plurales. Como una configuración de geometría variable o en eclipse,[82] la identidad se define siempre a partir de relaciones y de interacciones múltiples. El contexto de la conquista y de la colonización de América es el que invita a los invasores europeos a identificar a sus adversarios como indios, englobándolos de este modo en un apelativo unificador y reductor.

Por lo tanto, lo que confirman estas dos palabras –identidad y cultura– corre constantemente el riesgo de verse fetichizado, cosificado, naturalizado y elevado a categoría absoluta,[83] a veces de forma resuel-

81. Michel de Montaigne, *Essais,* III, IX, pág. 222 (edición de Pierre Michel, París, Le livre de poche, 1965) (trad. cast.: *Ensayos,* Madrid, Cátedra, 1987).
82. Véase Giraud (1997, págs. 795-811).
83. Amselle (1990, pág. 63).

ta, con las consecuencias políticas e ideológicas que conocemos, pero a menudo también debido a una inercia mental o a una falta de atención ante los clichés y los estereotipos. En realidad, si estas categorías impregnan tanto nuestra visión de las cosas, y si parecen aportar una clave de explicación satisfactoria, se debe a que dependen de formas de pensar profundamente enraizadas.

Estos hábitos atraviesan todo el razonamiento histórico y proceden del mismo modo en todas partes.[84] Nos llevan a evocar una «América barroca» o una «economía de Antiguo Régimen», como si se tratara de realidades homogéneas y coherentes de las que sólo faltaría establecer sus características originales. O nos conducen a estudiar las «religiones prehispánicas» sin que nos preocupe la validez del marco adoptado, cuando éste no hace más que calcar nociones y prácticas del Occidente cristiano. Hemos mostrado de qué manera los cronistas del siglo XVI y sus sucesores, a partir de analogías más o menos discutibles, distribuyen en rúbricas y subrúbricas occidentales –religión, dios, panteón, santuario, sacrificio, mito, etc.– unos rasgos a los que arrancan arbitrariamente de su contexto amerindio. Ahora bien, esta visión presupone la existencia de un modelo subyacente, universal e intemporal, aunque definido en Occidente, llamado religión, y compuesto de puntos de referencia idénticos independientemente de las épocas, las regiones y las sociedades.

Este modo de obrar, de origen aristotélico,[85] lleva a los especialistas a debatir sobre los contenidos sin preguntarse por la existencia, o el nivel de realidad, cuando no de pertinencia, de la envoltura que pretenden llenar. Hugues Neveux presenta convincentes ejemplos de ello en su estudio de las revueltas campesinas.[86] Por su parte, algunos espe-

---

84. Sobre la elección de conceptos genéricos, véase Hugues Neveux, *Les révoltes paysannes en Europe, XIVe-XVIIe siècle*, París, Albin Michel, 1997, págs. 56-62.

85. «[El aristotelismo], por medio de la noción de "substancia", ya trataba de comprender el mundo elaborando conceptos genéricos que, para él, traducían realidades metafísicas» (Neveux, 1997, pág. 59).

86. El tema de las revueltas campesinas ha estado durante mucho tiempo en el centro del debate histórico sin que se haya llevado a cabo un claro estudio acerca de la elección y la delimitación del objeto. El análisis de estos movimientos se preocupa sobre todo de definir cada revuelta mediante una calidad susceptible de expresar su naturaleza específica, lo que se convierte en «postular, para cada insurrección, una "calidad esencial", como si las restantes sólo fuesen máscaras en medio de los avatares» (Hugues Neveux, «Le rôle du "religieux" dans les soulèvements paysans: l'exemple du pèlerinage de Niklashausen (1476)», en *Mouvements populaires et conscience sociale*, París, Maloine, 1985, pág. 79).

cialistas en historia económica también han denunciado el fetichismo latente de las categorías, y han propuesto «analizar los *conceptos* que usan los historiadores (sobre la formación de los precios, la moneda y los lazos entre economía y demografía, etc.)» con el fin de evidenciar mejor «su relativa intemporalidad y, por tanto, la dificultad para construir con ellos un tiempo específicamente histórico».[87]

En definitiva, deberíamos permitir que nuestras herramientas de historiadores sufrieran una crítica severa, y habríamos de reexaminar las categorías canónicas que organizan, condicionan y a menudo separan a nuestras investigaciones unas de otras: economía, sociedad, civilización, arte, cultura... Esta crítica supera los límites de este trabajo, pero es bueno tenerla presente a la hora de navegar por las aguas de la «cultura», las identidades y los mestizajes. Si estos últimos se resisten con tanta fuerza al análisis, es porque nuestras rúbricas habituales –sociedad, religión, política, economía, arte, cultura– nos obligan a separar lo inseparable y a eludir fenómenos que atraviesan las particiones clásicas.[88]

## El peso del etnocentrismo

Las imprecisiones del vocabulario y los obstáculos acumulados por nuestras maneras de pensar no lo explican todo. A decir verdad, por lo general la historia ha dejado a un lado los mestizajes. Cuando se ha interesado por los movimientos nacionalistas, por el nacimiento de las identidades o por las relaciones entre cultura popular y cultura erudita, apenas ha abordado los fenómenos de mezclas con los mundos no occidentales o las dinámicas que los suscitan. Habitualmente, el historiador europeo antepone la historia de Occidente a la del resto del mundo, la historia de Europa a la historia de Occidente y, aún con

87. Jean-Yves Grenier, «Projet de candidature à un poste de directeur d'études à l'EHESS, Histoire économique des sociétés préindustrielles», dact., mayo de 1997, pág. 1.

88. Reducir las mezclas a un orden determinado y facticio –el cultural– supone escamotear su complejidad, pero al convertirlas en fenómenos con entradas y salidas múltiples –del orden de lo socio-político-económico-religioso...– corremos el riesgo de sustituir la realidad compuesta que pretendemos explicar por un artificio de lenguaje o una quimera conceptual.

mayor frecuencia, la historia nacional a la historia de sus vecinos. Sean cuales sean las razones de este etnocentrismo, apenas ha estimulado la exploración de las mezclas.

¿La antropología histórica constituye tal vez una excepción? Nacida en los confines de la historia y de la etnografía, esta disciplina nos ha enseñado a desistir del discurso eurocéntrico del colonizador para dar prioridad a la «visión de los vencidos» –un tema ilustrado por los trabajos de Miguel León-Portilla y de Nathan Wachtel–, lo que nos ha permitido descubrir la riqueza de formas de pensamiento y de modos de expresión que se habían desarrollado en América antes de la invasión de los europeos.

Pero ¿se puede recuperar del olvido la «visión de los vencidos» y desmontar sus complejos engranajes, sin preguntarse por el alcance de las interpretaciones de la realidad y de las construcciones intelectuales que estos mundos extraños opusieron a la experiencia occidental? Actualmente ya no nos resulta posible considerar el enfrentamiento intelectual entre los cronistas del Renacimiento y los mundos amerindios como una lucha sin cuartel entre las verdades de la razón y los extravíos de los mundos primitivos. Y hemos de reconocer que las sociedades de la América antigua habían desarrollado modos de aprehensión del tiempo (o, más exactamente, de lo que nosotros llamamos tiempo) tan sofisticados como el nuestro, es decir, tan complejos y tan eficaces como el que hoy en día todavía nos sirve para escribir la historia.

Con su mera presencia, o con los numerosos rastros que han dejado, estos edificios conceptuales ponen en duda la pretendida universalidad de nuestra visión de las cosas, pues dan lugar a «formas de temporalidad y de historicidad» que no se pueden reducir a las nuestras.[89] Esta confrontación descubre la parte de etnocentrismo y de facticidad que implica la noción de cultura y, a menudo, su escasa adecuación a las realidades no europeas.[90] En el caso mexicano, los testimonios indígenas revelan que la idea de una cultura nahua, o de una cultura mesoamericana, es una construcción del observador occi-

---

89. Véase Hill (1988, págs. 1-17); Richard Price, *First Time. The Historical Vision of an Afro-American People*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991; Robin Wright, *Aos que vão a nascer: uma etnografia religiosa dos índios baniwa*, tesis, dact., Campinas, Departamento de Antropología, IFCH/UNICAM, 1996.
90. Roy Wagner, *L'invenzione de la cultura*, Milán, Mursia, 1992.

dental.[91] Esta idea no se puede barrer de un plumazo con el pretexto de que los partidarios de la posmodernidad y de los *post-colonial studies* la toman a su cargo.[92] Las amalgamas planetarias que invaden nuestra vida cotidiana nos recuerdan que no estamos solos en el mundo de las ideas y que lo occidental ya no es ciertamente lo universal. Por lo tanto, hemos de aprender a relativizar nuestros modos de pensamiento y a practicar, en palabras del antropólogo italiano Ernesto De Martino, un «etnocentrismo crítico».[93]





Para comprender la «visión de los vencidos», la investigación se había centrado lógicamente en la parte amerindia, en su persistencia y en sus resistencias a la colonización, mostrando cómo la tradición indígena absorbía los préstamos occidentales. Retomada y ampliada por los *cultural studies*, esta posición ha llegado a veces a encerrar a la sociedad india en un marco puramente autóctono y exageradamente homogéneo, excluyendo de manera sistemática los mestizajes del campo de observación y dando lugar a un marco idealizado, ya que algunos defensores de la *political correctness* y de la *indian voice* sitúan al pensamiento amerindio que ellos mismos rescatan del olvido por encima de la razón occidental, a la que reducen a un mero instrumento de dominación al servicio de las naciones europeas.[94]

Ahora bien, otorgar la primacía a lo amerindio sobre lo occidental no hace más que invertir los términos del debate en lugar de desplazarlo o de renovarlo. Además, esta denuncia de eurocentrismo apenas disimula el nuevo imperialismo que acarrea un pensamiento universitario establecido en las mejores universidades de Estados Unidos. Aunque esta corriente se complazca en anunciar su toma de distancia con respecto a Europa, no deja de ser, en su forma y en su sustancia, profundamente occidental. Pero ante todo el pensamiento indígena

91. Elaborada por la etnohistoria y la arqueología.
92. «Las descripciones y explicaciones de una comunicación humana que traspasa las barreras culturales confrontan al estudioso con los límites de una noción lineal de la historia y le invitan a reemplazarlos por una historia no lineal», en Mignolo (1995, pág. 23). Recordemos que los *post-colonial studies* se presentan como una prolongación del pensamiento posmoderno en los países que fueron colonias europeas y que no hace mucho llamábamos Tercer Mundo.
93. Ernesto De Martino, *Furore, simbolo, valore*, Milán, Feltrinelli, 1980.
94. Los trabajos de Georges E. Sioui, un hurón entreverado, van en esta dirección: *Pour une autohistoire amérindienne. Essais sur les fondements d'une mémoire sociale*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1989.

que afronta la dominación europea dista mucho de poseer unos contornos claros, o la «pureza» y la autenticidad que se le atribuye. Es raro que no se encuentre mezclado con rasgos de origen occidental, o que no haya dejado lugar para visiones del mundo más o menos mixtas.

## El orden y el tiempo

Hay otras concepciones que también entorpecen nuestra comprensión de las mezclas y los mestizajes. La complejidad de estos fenómenos se adapta con dificultad a una herencia positivista que alimenta una visión del tiempo centrada en la linealidad. La noción de cultura nació de una óptica evolucionista y la historia quedó impregnada de ella durante mucho tiempo.[95] Con frecuencia, los historiadores han tendido a leer las épocas pasadas como el fruto de un movimiento lineal, de una evolución, cuando no de una progresión o un progreso; como si cada nueva etapa pudiese desarrollar unas fuerzas que las etapas anteriores habrían contenido en germen. De este modo, el Renacimiento sucede a la Edad Media y abre los tiempos modernos. Este tiempo lineal trae consigo la sempiterna cuestión de los orígenes, que a su vez implica la idea de una autenticidad o de una pureza pasadas que habría que volver a encontrar. Esto debería animarnos a multiplicar nuestra prudencia cuando tratamos de identificar, en el siglo XVI ibérico, las primicias de fenómenos que hoy en día nos parece que ocupan el primer plano de la escena planetaria, los mestizajes y la mundialización.

Ahora bien, los mestizajes rompen la linealidad. Surgen en la América del siglo XVI en la confluencia de temporalidades distintas –la del Occidente cristiano y las de los mundos amerindios–, las ponen brutalmente en contacto y las montan unas sobre otras. Aquí, la metáfora del encadenamiento, la sucesión o la sustitución en la que se apuntala la interpretación evolucionista pierde toda viabilidad, pues el tiempo de los vencedores no solamente no reemplaza automáticamente al de los vencidos, sino que también pueden coexistir

95. Véase las afirmaciones de Edward B. Tylor en *Primitive Culture*, Nueva York, Harper, 1951.

durante siglos. Al reunir bruscamente a humanidades que llevaban tiempo separadas, la irrupción de las mezclas sacude la representación de una evolución única del devenir histórico, y resalta bifurcaciones, travesías y atolladeros que hemos de considerar obligadamente.[96]





A la idea de un tiempo lineal la acompaña de ordinario la convicción de que existe un orden de las cosas. Nos cuesta deshacernos de la idea de que todo sistema posee una especie de estabilidad original hacia la que ha de tender inexorablemente. Por eso la historia económica se funda a menudo en «hipótesis implícitas fuertes, como la de una evolución en términos de equilibrio: cada movimiento correspondería a un desequilibrio momentáneo que se resuelve en el marco del movimiento de longitud superior».[97] No sorprende, por tanto, que la complejidad y la movilidad de las mezclas o el choque de temporalidades evoquen una imagen del desorden. Ahora bien, cuando relegamos la mezcla al dominio del desequilibrio y de la perturbación, la convertimos en un fenómeno transitorio o secundario, infinitamente menos revelador, en principio, que las estructuras en cuyo seno se desarrollaría.[98]

La realidad apenas responde a esta visión de las cosas. En lugar de afrontar perturbaciones ocasionales a partir de un fondo de orden siempre dispuesto a rehacerse, la mayoría de los sistemas manifiesta comportamientos que fluctúan entre distintos estados de equilibrio, sin que exista forzosamente un mecanismo de regreso a una «normalidad».[99] Por el contrario, a largo plazo la reproducción de estados

---

96. La visión evolucionista sugiere la idea de que la planetarización de los mestizajes sería una etapa previa de un desarraigo radical y una uniformización absoluta que conducen directamente hacia la «aldea planetaria».
97. Grenier (1997).
98. Esta posición remite a otras ideas que siguen influyendo en nuestra visión del mundo. Así, durante mucho tiempo creímos que el universo tendía hacia un estado de equilibrio perfecto resultante de la transformación de su energía. La revisión del segundo principio de la termodinámica y el recuerdo de la irreversibilidad del tiempo obligan a retomar estos presupuestos y, sobre todo, a otorgar al desorden un significado distinto. El modelo de orden que organiza espontáneamente nuestro pensamiento tropieza hoy en día con la evolución de las mismas ciencias duras. La consideración del caos, especialmente, hace poner el acento en los conceptos de probabilidad y de irreversibilidad y en los efectos no lineales de los procesos lineales. Véase Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, París, Fayard, 1988, pág. 15; e Ilya Prigogine, *Les lois du chaos*, París, Flammarion, 1994.
99. Éste es el caso especial de las «estructuras disipativas», donde la disipación de energía no conduce a la entropía, sino a un nuevo orden de cosas, ya se trate de nuevas estructuras o de otros estados dinámicos.

aparentemente similares o vecinos termina por crear situaciones nuevas. Cuanto más se perturban las condiciones, más abundan las oscilaciones entre estados distintos, provocando la dispersión de los elementos del sistema, que vagan en busca de nuevas configuraciones. Los movimientos del sistema fluctúan entre la regularidad y la irregularidad absolutas y mantienen un margen importante de imprevisibilidad.[100]

Desde este punto de vista, las mezclas y los mestizajes pierden el aspecto de un desorden pasajero para convertirse en una dinámica fundamental. En nuestra opinión, esta interpretación se adapta mejor a la complejidad de las mezclas y a la importancia de los mestizajes. Sin embargo, hace que su estudio resulte más difícil, pues no solamente tropieza con la rigidez de nuestras categorías, sino también con nuestra concepción corriente del tiempo, del orden y de la causalidad. Los mestizajes pertenecen, de hecho, a una clase de objetos ante los que el historiador parece desarmado.

Prigogine, en *Las leyes del caos*, cita a Popper, que «habla de relojes y de nubes.[101] La física clásica se interesaba sobre todo por los relojes, y la física actual, por las nubes». Explica que la precisión de los relojes sigue obsesionando a nuestro pensamiento haciéndonos creer que éste puede alcanzar la precisión de los modelos particulares, y prácticamente únicos, que estudia la física clásica. Pero lo que predomina en la naturaleza y en nuestro medio es la nube, una forma desesperadamente compleja, vaga, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento. Los mestizajes pertenecen a este orden de realidad.

## El modelo de la nube

El deseo de comprender la complejidad de la realidad obliga a establecer distancias con el positivismo y el determinismo rastreros hereda-

---

100. Estas características desafían cualquier análisis estrechamente determinista. Remiten al principio de incertidumbre de Heisenberg (es imposible determinar simultáneamente y con una precisión absoluta la velocidad y la posición de una partícula) y a los trabajos de Poincaré (1854-1912), los cuales establecen que ínfimas incertidumbres sobre el estado inicial de los sistemas se amplían con el tiempo, de modo que resulta imposible prever la evolución de los sistemas a largo plazo (*L'ordre du chaos*, París, Belin, «Pour la science», 1989, pág. 37).
101. Prigogine (1994, pág. 26).

dos del siglo XIX y, por tanto, con un estado de la ciencia que hoy en día se muestra totalmente superado. El modelo de la nube supone que toda realidad entraña, por un lado, una parte irreconocible y, por otro, una dosis de incertidumbre y de aleatoriedad. Para el historiador de la sociedad, la incertidumbre es la que viven los actores, incapaces de prever su destino ni tampoco los accidentes que padecen. La aleatoriedad es la consecuencia de la interacción de los innumerables componentes de un sistema.[102] Si, con un microscopio, observamos un grano de arena en suspensión en el agua, descubrimos que lo animan movimientos incesantes en todas direcciones. Este movimiento se debe a la agitación térmica de las moléculas de agua, que son tan numerosas y tan invisibles que resulta imposible prever la trayectoria del grano de arena: esta trayectoria nos parece aleatoria. Pero la aleatoriedad no sólo mantiene una relación con la presencia de una gran cantidad de elementos, sino que la encontramos también en sistemas más simples, aun cuando estén formados por un número limitado de elementos observables.[103]





El historiador no siempre tiene en cuenta la incertidumbre y la aleatoriedad. Sin embargo, estas últimas tienen una participación esencial en situaciones como el descubrimiento de América, donde unos mundos que estaban completamente separados se enfrentan brutalmente. La presencia de aleatoriedad y de incertidumbre es lo que confiere a los mestizajes su carácter inasequible y lo que paraliza nuestros esfuerzos de comprensión. ¿Pueden acaso reducirse la diversidad y la multiplicidad de los mestizajes al juego de las causalidades clásicas? ¿Podemos ver en ellas «lógicas» cuyo despliegue suscitaría mezclas de todo tipo? ¿No asigna este término, a unos pesos o a unas regularidades, el carácter implacable y automático de una ley?

La complejidad, lo imprevisto y la aleatoriedad parecen pues inherentes a las mezclas y los mestizajes. Sostendremos la hipótesis de que

---

102. Una cuestión que también plantean los economistas: «Muchas crónicas antiguas o recientes (económicas pero también demográficas) parecen manifestar una dimensión aleatoria más o menos marcada», escribe Grenier (1997); véase, de este mismo autor, *L'économie d'Ancien Régime. Un monde de l'échange et de l'incertitude*, París, Albin Michel, 1996, pág. 425.

103. Véase Jean-Paul Delahaye, «Le complexe surgit-il du simple?», en *Le chaos*, 1995, pág. 30.

poseen, como muchos otros fenómenos sociales o naturales, una dimensión caótica. Por eso nuestras herramientas intelectuales, heredadas de la ciencia aristotélica y perfeccionadas en el siglo XIX, apenas nos preparan para afrontarlos. La cuestión de los mestizajes no es solamente una cuestión de objeto: ¿existen los mestizajes? El estudio de los mestizajes plantea igualmente y ante todo un problema de instrumental intelectual: ¿cómo pensar la mezcla?

## Las pistas del pasado

¿Qué puede hacer el historiador frente a esta serie de escollos y desafíos? Para abordar los mestizajes y sus instancias intelectuales, elegiremos un marco histórica y geográficamente delimitado: la Europa del Renacimiento y la América de la conquista o, más exactamente, el México español. Ya hemos expuesto por qué; las primeras oleadas de mestizajes planetarios son contemporáneas del establecimiento, entre 1570 y 1640, de la primera economía mundial.[104] En pocas décadas, españoles y portugueses consiguen dominar la Europa occidental, una gran parte de América y las costas de África, al tiempo que afirman sus ambiciones en Filipinas, Nagasaki y Macao, en las costas de China, y en Cochin y Goa en el océano Índico.

Utilizaremos la palabra mestizaje para designar las mezclas acaecidas en el siglo XVI en suelo americano entre seres, imaginarios y formas de vida surgidas de cuatro continentes: América, Europa, África y Asia. En cuanto al término hibridación, lo aplicaremos a las mezclas que se desarrollan en el seno de una misma civilización o de un

104. También aparecen en esta época los primeros intentos de pensar «planetariamente» cuestiones mayores –la religión, la esclavitud, el mercado– con la ayuda de datos provenientes de todo el mundo: cuando el jesuita Luis de Molina se pregunta sobre la legitimidad de la esclavitud, no detiene su investigación en las costas de Angola o de América, sino que busca ejemplos en India, China, Japón, Malaca y Java. Véase Luis de Molina, *De justicia et jure*, Venecia, 1594, citado por Carlos Zeron, *La Compagnie de Jésus et l'institution de l'esclavage au Brésil: les justifications d'ordre historique, théologique et juridique, et leur intégration dans une mémoire historique (XVIe-XVIIe siècle)*, tesis doctoral, dact., París, EHESS, 1998, pág. 324. Sobre la noción de comercio mundial y de «precio justo», véase Patricia Nettel, *El precio justo o las desaventuras de un confesor en el siglo XVI*, México, UAM-Xochimilco, 1997, pág. 94.

mismo conjunto histórico -la Europa cristiana, Mesoamérica- y entre tradiciones que a menudo coexisten desde hace siglos. Mestizaje e hibridación afectan simultáneamente a procesos objetivos, observables en diversas fuentes, y a la conciencia que tienen de ellos los actores del pasado, ya se exprese en las manipulaciones a las que se entregan, en las construcciones que elaboran o en los discursos y condenas que profieren.[105]





105. Tratamos de distinguir, por un lado, las dinámicas internas y, por otro, los procesos nacidos del enfrentamiento de *Occidente con las sociedades indígenas*. No se trata de definir la «naturaleza» de los mestizajes, sino de extraer los mecanismos de construcción que intervienen en una situación histórica marcada por relaciones de fuerza de tipo colonial.

CAPÍTULO 3

# El choque de la conquista

*Cuando veíamos el país a través de nuestra visión interior,*
*aparecía lleno de grandes tinieblas,*
*sumergido en la confusión de las transgresiones*
*y en un desorden absoluto.*

MOTOLINÍA, *Memoriales*

Los mestizajes desencadenados por la conquista del Nuevo Mundo[106] parecen inseparables de otros dos fenómenos mayores en la América del siglo XVI: por una parte, lo que se suele llamar el «choque de la conquista»; y, por otra, lo que denomino occidentalización, una empresa multiforme que conduce a Europa occidental a seguir los pasos de Castilla y conquistar las almas, los cuerpos y los territorios del Nuevo Mundo.[107] El hecho de que los mestizajes se inscriban en una fase de expansión europea y en un contexto de colonización impide que se puedan reducir a un fenómeno cultural. Si queremos comprenderlos, no podemos hacer abstracción de sus vínculos con la conquista y la occidentalización a las que acompañan. Nos queda precisar la naturaleza de estos vínculos.

106. Hemos esbozado su historia en Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Histoire du Nouveau Monde*, t. II, *Les métissages*, París, Fayard, 1993 (trad. cast.: *Historia del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1999).
107. Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI*e*-XVIII*e *siècle*, París, Gallimard, 1988 (trad. cast.: *La colonización de lo imaginario*, México, FCE, 1991); «Las repercusiones de la conquista: la experiencia novohispana», en *Descubrimiento, conquista y colonización de América a quinientos años*, bajo la dirección de C. Bernand, México, FCE, 1994, págs. 148-171.

## Mundos atropellados[108]





Los mestizajes de los tiempos modernos aparecen de ordinario sobre fondos turbios, en cauces de identidades rotas. Si no todos los mestizajes nacen forzosamente de una conquista, los que la expansión occidental desencadenó en América principian invariablemente en los escombros de una derrota.

En 1521, «este triste y espantoso año»,[109] México cae en manos de los conquistadores españoles y de sus aliados indígenas. Debemos la mejor descripción de este período a un monje franciscano al que los indios apodaban Motolinía, «el pobre». Un capítulo de su crónica describe las repercusiones de la caída de México a principios de la década de 1520.

«Hirió Dios esta tierra con diez plagas muy crueles por la dureza e obstinación de sus moradores, y por tener cautivas las hijas de Sión, esto es, sus propias ánimas so el yugo de Faraón [...]. La primera de las cuales fue que [...] en uno de sus navíos vino un negro herido de viruelas, la cual enfermedad nunca en esta tierra se había visto.»[110] La epidemia se propagó con tal virulencia entre los indios que regiones enteras perdieron la mitad de sus habitantes. Muchos murieron de hambre: «Porque como todos enfermaron de golpe no podían curar unos de otros ni había quien les hiciese pan». En muchos lugares, familias enteras quedaron aniquiladas, «y para remediar el hedor, que no los podían enterrar, echaron las casas encima de los muertos, ansí que su casa fue sepultura». Se llamó a esta enfermedad la «gran lepra», «porque desde los pies hasta la cabeza se hincharon de viruelas que parecían leprosos». Como había ocurrido en Egipto, donde las aguas, las fuentes y los torrentes se habían transformado en un mar de sangre, «esta tierra se convirtió en sangre de muerto». La viruela segó la vida de niños y adultos. Dios castigaba así las atrocidades pasadas, es decir, la práctica del sacrificio humano: «En esta tierra había mucha crueldad y derramamiento de sangre ofrecida al demonio ángel de Satanás».

---

108. Tomo la expresión de Denys Delâge (*Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est, 1600-1664*, Quebec, Boréal, 1991).
109. Toribio de Benavente, llamado Motolinía, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, edición de E. O'Gorman, México, UNAM, 1971, pág. 294.
110. Ibídem, pág. 21.

La segunda plaga llevó a los combatientes indígenas a la muerte. «El agua cenosa de la laguna de México en lugar de peces dió ranas, en la cual andaban los muertos hinchados, sobreaguados, a manera de ranas tienen los ojos salidos del casco, sin cejas ni cobertura, mirando a un parte y a otra, denotando en esto que los pecadores son disolutos sin guarda del corazón...» Los cadáveres atestan las aguas de los lagos como el pescado podrido, envenenando el aire y los alimentos. Los testimonios indígenas corroboran esta visión espantosa: «En los caminos yacían huesos rotos, cabellos revueltos, los techos de las casas están descubiertos, las viviendas están coloradas [de sangre], abundaban los gusanos en las calles. Los muros están manchados de sesos, el agua era como rojiza, como agua teñida. Así la bebimos. Hasta que bebimos agua salobre [...] y tuvimos un sólo precio; éste fue el precio general para un joven, para un sacerdote, para una muchacha, para un niño...».[111]

El hambre sucede a la hecatombe: «La hambre que aflige cruelmente, punge y da retorcijones en el estómago y tripas hasta la muerte [...]. Deste esta gran hambre murieron muchos de los pobres y que poco pueden».[112] Hambre, guerra y epidemia, los tres caballeros del Apocalipsis se esfuerzan por que los indios desaparezcan de la tierra en que vivían.[113]

A la desorganización de la producción, provocada por las destrucciones y el abandono de los trabajos agrícolas, se añaden los estragos del nuevo sistema de explotación y la sangría de los tributos. Algunos capataces y esclavos negros tiranizan a los indios como a «opresores egipcianos que afligían al pueblo de Israel». «Todo lo enconan y corrompen, hediondos como carne dañada de moscas por sus malos ejemplos.» Invasores que no eran más que campesinos en España se toman por señores y se ponen a dar órdenes a los amos «naturales» de México; a algunos negros «se hacen servir y temer más que si fuesen señores naturales».[114] La descomposición de las jerarquías sociales

111. En el relato de Tlatelolco, publicado en *Anales de Tlatelolco. Unos anales históricos de la Nación Mexicana y Códice de Tlatelolco*, traducción de Heinrich Berlin, México, Porrúa, 1980, págs. 70-71.
112. Motolinía (1971, pág. 25).
113. Ibídem, pág. 294.
114. Ibídem, pág. 26.

acompaña a otros fenómenos igualmente incontrolables. La fiebre del oro precipita a los españoles «en lazos y cadenas del demonio de las cuales no se escapan sin llagas crueles».

La ciudad de México, la antigua capital mexica, que se ha convertido en la «cabeza de la Nueva España», está en el ojo del huracán. La reconstrucción de la ciudad es una tarea gigantesca «en la cual los primeros años andaba más gente que en la edificación del templo de Jerusalém en tiempo de Salomón». Movilizó a un regimiento de hombres extenuados por las cargas que se les imponía: «En las obras, a unos tomaban las vigas, y otros caían de alto, sobre otros caían los edificios que deshacían en una parte para hacer en otras». Como en el Apocalipsis, en un huracán de truenos y rayos, la ciudad se dividió en tres y se entregó «a la codicia de la carne, a la codicia de los ojos, a la soberbia de la vida». La pluma de Motolinía denuncia así la vanidad de los vencedores impacientes que se hacen construir mansiones gigantescas que sus linajes no habían conocido nunca.

Muchos indios son reducidos a esclavos. Algunos padres venden a sus hijos para poder pagar el tributo. Se atormenta a los indígenas para arrebatarles sus bienes; se les encierra en jaulas de las que sólo salen para morir, «porque los trataban bestialmente, y los tenían en menos estima que a sus bestias y caballos».[115] Procedentes de todas partes, gigantescos rebaños humanos convergen hacia la ciudad de México, donde se les marca con hierro candente. Es la octava plaga, y no la menor. La novena es aún peor. Es el trabajo forzado en las minas. La descripción del monje no necesita comentarios: «De los esclavos que en las minas murieron, fue tanto el hedor que causó pestilencia, en especial en las minas de Huaxyacac en las cuales media legua alrededor y mucha parte del camino apenas pisaban sobre muertos y sobre huesos, e eran tantas las auras y cuervos que venían a comer los cuerpos muertos, e andaban cebados en aquella cruel carnicería, que hacían gran sombra al sol».[116] Mientras tanto, las aldeas se despoblaban y los indios se refugiaban en las montañas. Ésta fue la época de las «tinieblas muy espantosas y escuras».

115. Ibídem, pág. 29.
116. Ibídem, ob. cit.

La crisis afectó igualmente a los rangos de los vencedores. Las rivalidades que oponían a los conquistadores dieron lugar a disturbios: «disensiones y bandos» condujeron al país al borde de la guerra civil. Por eso las plagas de México fueron peores que las de Egipto: duraron más tiempo, produjeron más muertos y fueron un resultado de la crueldad y la codicia de los hombres, antes que una manifestación de la ira de Dios.[117]





## Imágenes de catástrofes y claves milenaristas

El monje encuentra sus imágenes y sus interpretaciones en el Éxodo y en el Apocalipsis. Su retórica de la catástrofe y del castigo se dedica primero a anclar los acontecimientos de la conquista en una perspectiva metafísica y providencialista. El recuerdo de las plagas de Egipto y la evocación del segundo, el sexto y el séptimo ángel del Apocalipsis confieren a su relato un alcance universal y subrayan la singularidad del acontecimiento. Aguas putrefactas, ríos de sangre, espíritus inmundos que surgen de la boca del dragón y de la bestia, rayos y truenos, paralelismos históricos de la caída de Jerusalén y de su destrucción por parte de Tito: todos los medios valen para traducir la confusión de los tiempos, pintar los estragos de la enfermedad y de la guerra, y describir la perversión de las relaciones sociales y el reinado exclusivo del oro y de la plata.

Desde la Edad Media, los textos y las imágenes de la tradición apocalíptica ofrecen maneras de concebir el desorden y de visualizar sus pavorosas repercusiones. Los muros de la Capella Nuova de la catedral de Orvieto lo atestiguan. Aquí, en los últimos años del siglo XV, Luca Signorelli representó el reino del Anticristo, largamente comentado por los historiadores del arte.[118] Los frescos de Orvieto o el texto de Motolinía son una forma cristiana de describir y de explicar el trastorno del mundo. Para Motolinía, la crisis del México de la con-

117. Ibídem, págs. 30-31.
118. Luca Signorelli conoció las inquietudes apocalípticas que venían de la lejana Castilla y que, algún tiempo más tarde, traídas por los misioneros franciscanos, se extenderían por el Nuevo Mundo (véase Jonathan Riess, *The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto frescoes*, Princeton, Princeton University Press, 1995).

quista, víctima de mutaciones espectaculares y de calamidades inauditas, sólo se puede expresar en las formas extremas del relato apocalíptico.[119]

Lo que nos interesa en este caso no es la inflexión milenarista, sino cómo Motolinía interpreta una situación imprevisible.[120] Las referencias al Apocalipsis y al Antiguo Testamento le proporcionan un modelo de las catástrofes generadas por la conquista, aunque reconozca su carácter aproximado: «Bien miradas, diferencias hay y grandes de esas plagas a las de Egipto». El monje trata de relacionar la serie de acontecimientos que ha seleccionado. Lejos de ser arbitraria, la sucesión de plagas que azota México forma un repertorio detallado de los factores de crisis: epidemia, estragos de la guerra, hambre, tiranía de los intermediarios, extorsiones de todo tipo, búsqueda furiosa de oro, reconstrucción *asesina* de México, reducción a la esclavitud, servicio en las minas y división de los vencedores. A las repercusiones inmediatas de la conquista, que se identifican con las tres primeras plagas, se añaden los efectos desestabilizadores producidos por la dominación española. La instalación de los recién llegados provoca una precariedad general: las exacciones y la edificación de la infraestructura colonial agotan la mano de obra indígena. La sumisión a esclavitud de una gran parte de los vencidos dilata las viejas estratificaciones sociales, mientras que los enfrentamientos entre conquistadores conducen al país al borde del abismo: «Quedó tan destruida la tierra de las revueltas y plagas ya dichas que quedaron muchas casas yermas del todo, y en ninguna hubo adonde no cupiese del dolor y llanto, lo cual duró muchos años».[121]

Para Motolinía, la desintegración se caracteriza por su ritmo acelerado y sus arrebatos: «Fue tanta la priesa que en los primeros años dieron a hacer esclavos [...], por la priesa que daban a los indios». El monje se preocupa por distinguir los choques exógenos directamente ligados

---

119. Este recurso no es privativo de los monjes de antaño. La cercanía del tercer milenio parece desencadenar formulaciones análogas, aunque ya no se basen en el conocimiento de los textos sagrados (Omar Calabrese, *Mille di questi anni*, Bari, Sagittari Laterza, 1992, págs. 59-79).
120. Sobre el milenarismo en Nueva España, véase John L. Phelan, *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, UNAM, 1972.
121. Motolinía (1971, pág. 31).

a la invasión, militares o epidémicos, de las perturbaciones endógenas causadas por el establecimiento de los españoles. Esta *inestabilidad* crónica domina el paisaje social de las primeras décadas de la colonización.



Por último, en lugar de atenerse a una explicación providencialista –Dios castiga a los indios–, el monje vuelve a introducir la responsabilidad de los hombres en el engranaje de los desastres que provocan. Y los hombres de que se trata son tanto los españoles como los indios. Si la epidemia, como la guerra, aparece como un castigo divino dirigido contra las diferentes capas de la población indígena, otros males aplastan a vencidos inocentes, impotentes y aterrorizados. A partir de la tercera plaga, el monje apunta hacia otro lado. Compara a los conquistadores españoles con «los opresores de Egipto que afligían al pueblo de Israel», con verdugos que tratan a los indígenas como bestias, con adoradores del Vellocino de oro caídos en las redes del demonio. Ya sólo se trata de las «tribulaciones y trabajos que cayeron sobre los indios». La «visión de los vencidos» sustituye a la de los vencedores.



Pero en su conclusión, Motolinía también pone en duda esta percepción de las cosas. El capítulo se cierra con la atestiguación del caos social: divididos y dispuestos a matarse entre sí, los españoles están rodeados de indios que, a su vez, están dispuestos a abalanzarse sobre sus vencedores.[122] Apartando las interpretaciones dualistas o maniqueas, el monje restituye la inestabilidad y las perturbaciones de un mundo que había podido observar durante la década de 1520. A diferencia de las versiones hispanófilas o indianófilas de la conquista, tan reductoras unas como otras, su testimonio invita a percibir el pasado en su desorden y su complejidad, pero sin que el monje abdique ni por un instante de sus convicciones profundas. De esta representación del pasado –que no hay que confundir con la realidad que designa–, retendremos que un monje del Renacimiento no estaba peor equipado que nosotros para describir el choque de la conquista.

122. «Estaban apercebidos de guerra y tenían hechas casas de armas [...]. En México estaban esperando que los unos desbaratasen a los otros para acabar los que quedasen», *ibídem*, págs. 29-30.

## El desorden de las cosas





En 1530, al mirar la ciudad de México desde lo alto de las ruinas aún magníficas de la pirámide del Templo Mayor, habríamos descubierto una especie de monstruo urbano, una arquitectura mixta hecha de vestigios derrumbados y de edificios en construcción. La guerra y luego las obras de una ciudad a la española rompieron las líneas regulares de la ciudad prehispánica. Pero ésta no se convirtió en un lugar de Castilla, cuyas raíces habrían penetrado en el corazón de los palacios en ruinas. El horizonte urbano reúne o yuxtapone y, más a menudo, superpone un revoltijo irregular de restos abandonados, edificios indios rehabilitados o destruidos, y casas fortificadas dotadas de torres y de murallas almenadas a la castellana. Hispano-india y medieval-renacentista, la nueva ciudad se desarrolla en el intervalo indefinible que separa la aglomeración vencida, el *altepetl* prehispánico, los modelos imaginarios de los conquistadores, las ambiciones urbanas de los nuevos linajes y las capacidades efectivas de reconstrucción. La composición de su población es igualmente sorprendente: nobles indios, esclavos y criados indígenas, conquistadores venidos de toda España y negros africanos se codean en las calles, en las residencias y en los edificios públicos, mezclando sus cuerpos, sus olores y sus voces.

A la confusión de los espacios se añade el desajuste de las referencias temporales, nacida de las distintas temporalidades enfrentadas. En estos años de conquista, las temporalidades aparecen como lo que son, construcciones propias de cada universo, representaciones del paso del tiempo, expresadas a través de instituciones, ritos y técnicas de medición. La sociedad prehispánica daba la mayor importancia a la «cuenta de los tiempos», que ocupaba un lugar esencial en la cosmología. Elaborados calendarios medían su transcurrir para indicar la sucesión ininterrumpida de las fiestas que acompasaban el año indio. Estas celebraciones daban a los sacerdotes nahua la posibilidad de actuar sobre los ciclos del tiempo, aumentando o disminuyendo su velocidad según las circunstancias. Las carreras desenfrenadas que organizaban entre las ciudades del valle precipitaban su ritmo, y las lentitudes calculadas de la víctima que ascendía los peldaños de la pirámide antes de sucumbir bajo el cuchillo de obsidiana diferían temporalmente el instante de la muerte. Los derroches de ofrendas y de víctimas contri-

buían a prolongar la vida de los dioses, que se alimentaban con la sangre que los sacrificios humanos hacían brotar generosamente.



La irrupción de los españoles y la abolición de las grandes fiestas –prohibidas como se había prohibido el sacrificio humano, o en lo sucesivo irrealizables por falta de hombres, de recursos y de libertad de acción– sumergieron a las masas indígenas en un creciente vacío. En pocos años se vieron privadas de los medios de marcar el paso del tiempo y de ejercer sobre él cualquier influencia. El tiempo –o más exactamente lo que le correspondía en el lado indígena– se desmoronaba.



No obstante, el tiempo de los cristianos no podía sustituir de inmediato a los tiempos indígenas.[123] Se instauró un extraño período, trastocado por las apariciones de los antiguos dioses y por las del nuevo demonio. Si resulta difícil analizar la extrañeza de esta situación intermedia, aún cuesta más imaginarse el malestar que produjo.

Aceptemos el riesgo del anacronismo y volvamos a *Europa*, de Lars von Trier. A nadie se le ocurriría aproximar la derrota de la Alemania hitleriana a la caída del México indígena. Pero en la manera de filmar de Lars von Trier descubrimos la voluntad muy evidente de evocar en imágenes el choque apocalíptico de dos universos que se enfrentan. Una secuencia alucinante ilustra el choque de las memorias y de los tiempos. A bordo de un tren lanzado en la noche alemana a través de los escombros de un país vencido, surgen siluetas hurtadas al universo de los campos de concentración, imágenes monstruosamente familiares de esqueletos en manadas de deportados, apilados en catres. La inmediata posguerra y el pasado nazi se enganchan una a otro como los vagones del tren *Europa*, instaurando inconcebibles continuidades.

En México, la confusión de la vida urbana y la interferencia de los tiempos acentúan el desorden político y social. A lo largo de la década de 1520, el fracaso de las soluciones tomadas por el nuevo poder aumenta el trastorno general. Impotentes o indiferentes ante la hemo-

123. Suponiendo que pudiesen ser intercambiables. La difusión del tiempo cristiano exigía una larga preparación: los misioneros españoles tuvieron que explicar a los indios los ritos y el calendario de la nueva fe, y establecer el marco material de las celebraciones católicas.

rragia demográfica que diezmaba a la población indígena, los dirigentes españoles tuvieron que improvisar una sociedad para la que no disponían de ningún precedente, a menos que consideraran la colonización de las Antillas y la catástrofe que la sucedió como una anticipación de la ocupación de México. ¿Cómo apartar a México del destino de las aldeas de las Antillas, que se fundaron tan rápidamente como se desertaron y que se convirtieron a veces en guaridas de fantasmas que aterrorizaban a los visitantes de paso?

### «Zonas extrañas»: conquista e inestabilidad crónica

En México, como en todos los frentes del Nuevo Mundo, la irrupción de los europeos fue primero sinónimo de desorden y de caos. Engendró zonas de altas turbulencias, tanto en el Caribe (1493-1520), como en los Andes (1532-1555) o en el Brasil de los portugueses. No se puede comprender ni la evolución de la colonización ni las mezclas que provocó la conquista española si se olvidan estos datos de partida.

«A algunos de los que a estas partes vienen luego el ayre de la tierra los despierta para novedades y discordias», anota el cronista Fernández de Oviedo.[124] Sacudidas por disensiones, revueltas o guerras civiles, agitadas por una revisión radical de los aparatos políticos y de las jerarquías ancestrales, estas «zonas extrañas», por retomar la expresión de Lars von Trier, se convierten en pocos años en el escenario de una fractura de las sociedades locales y de una metamorfosis acelerada del cuerpo social. Las atraviesan todo tipo de fluctuaciones y de perturbaciones, y la mayoría de ellas se escapa de la influencia de los hombres, como, por ejemplo, los estragos de la muerte y la enfermedad en unas poblaciones autóctonas carentes de las defensas inmunitarias necesarias para afrontar las patologías europeas. Las epidemias que introdujeron los europeos segaron generaciones y memorias más eficazmente que las espadas de acero o los cañones ensordecedores de olor nauseabundo.

En la estela de la conquista surgieron «zonas extrañas» en las islas de las Antillas, en México, y luego en Perú y Brasil. El término «sociedad

124. Citado en Bernand y Gruzinski (1991, t. I, pág. 263) (trad. cast.: México, FCE, 1999).

colonial» es inadecuado para calificarlas, pues supone un cierto estado de acabamiento y una estabilidad relativa que solamente se alcanzarán tras una o varias décadas, sin contar con la desaparición de millones de seres humanos. En lugar de ello, distinguimos la aparición de «conglomerados», tan indefinibles como incierto es su porvenir. Motolinía cuenta que los indios habrían podido barrer la presencia española en cualquier momento si Dios no les hubiese mantenido en un «estado de ceguera» y de milagrosa pasividad. Es cierto que las relaciones de fuerza fueron durante mucho tiempo reversibles, aunque la ilusión retrospectiva de la fatalidad, según la expresión de Raymond Aron, nos haga percibir la conquista como un hecho irremediable. Estos conglomerados pasan por fases de turbulencias más o menos acentuadas, y más o menos largas. Estas últimas se intensifican a veces hasta provocar catástrofes humanas –los tres millones de muertos de las Antillas entre 1494 y 1508–[125] o guerras continuas (en Perú), o bien desembocan en una estabilización progresiva, como en México.

Estos conglomerados corresponden a la yuxtaposición brutal y luego a la imbricación forzosa de sociedades y de grupos que la conquista ha arrojado a una inestabilidad crónica. La precariedad y la impotencia alcanzan también a los invasores. Al llegar a las Antillas, mientras que los primeros colonos, hurañamente atados a su estatuto de «hidalgos», rechazan ponerse manos a la obra, la enfermedad debilita y desorganiza el medio profesional en el que se basa la construcción de los nuevos asentamientos: en cuanto a los artesanos, «los más estaban enfermos, y flacos y hambrientos y podían poco por faltarles las fuerzas».[126] En México, los invasores europeos constituyen una pequeña cohorte aislada de sus bases insulares –Cuba, La Hispaniola...– y separada de sus raíces ibéricas –Extremadura, Andalucía, País Vasco...

«¿Cómo puede ser que haya habido sobrevivientes entre todos los que acudieron a establecerse en tierras tan alejadas de sus patrias, abandonando tras ellos todos los encantos a los que estaban acostumbrados desde su infancia, exiliándose lejos de sus padres y de sus amigos...?» (Oviedo). Un día tras otro, se sumergen en lo desconocido y lo

---

125. Bartolomé de Las Casas, *Historia de las Indias*, t. I, México, FCE, 1986, pág. 254.
126. Según Las Casas, op. cit., pág. 376.

imprevisible. Lo imprevisible del descubrimiento: los invasores desembarcan en abril de 1519 en la costa tropical de Veracruz y, en noviembre, se encuentran en un paisaje de montañas nevadas frente a una monstruosa aglomeración que en aquel entonces constituye probablemente la mayor ciudad del mundo, México-Tenochtitlán. Lo imprevisible de la conquista: de hecho, las disensiones en el seno del campo español pusieron sin duda en peligro tanto a Cortés y a sus partidarios como las reacciones de los indígenas.

Atacadas, aterradas y deshechas, las sociedades indígenas son políticamente mutiladas, socialmente dislocadas, y diezmadas por la guerra y las epidemias. Los mexicas y sus aliados pierden la hegemonía que pretendían ejercer sobre la mayor parte del México central. Pero los colaboradores indígenas de los españoles, apenas más favorecidos, toman conciencia rápidamente de la precariedad de su situación y de la incertidumbre que les acecha.

Las relaciones entre vencedores, vencidos y colaboradores –todos surgidos de universos con trayectorias muy dispares– y las consecuencias que acarrean son de una complejidad sin precedente, porque las hibridaciones de la Iberia medieval son procesos distintos de los mestizajes de la conquista. Si la historia de la península ibérica se había construido durante mucho tiempo a partir de intercambios y de conflictos, de mezclas y de coexistencias entre tres mundos, el cristiano, el judío y el musulmán, estos contactos se habían extendido en el tiempo –los habitantes de España se «frecuentaban» desde hacía siglos– y se habían desarrollado sobre un fondo común: el paganismo antiguo y el monoteísmo.

En América, el choque es tan brutal como imprevisto. No se reduce a una cuestión de mero desfase, ni a una colisión de dos sistemas estables en la que uno de ellos sería repentinamente perturbado por la irrupción del otro. El medio de los conquistadores no se parece en nada a un bloque monolítico. Los invasores se perciben socialmente como un aglomerado de «diferentes maneras de gentes»;[127] si creemos a sus cronistas, son casi siempre individuos poco recomendables: «En aquellos principios si passava un hombre noble y de clara sangre, venían diez descomedidos y

---

127. Fernández de Oviedo, citado en Bernand y Gruzinski (1991, t. I, pág. 262) (trad. cast.: México, FCE, 1999).

otros de linajes oscuros y baxos».[128] Cantidad de delincuentes y de desarraigados afluyen a las Indias españolas; otros formarán el grueso de la población portuguesa que puebla Brasil.[129] Las disparidades regionales se añaden a las diferencias sociales: castellanos, vascos y extremeños se detestan cordialmente y les cuesta mucho entenderse. 

La diversidad de los protagonistas indígenas y europeos –religiosa, lingüística, física, social...– y las tensiones que les oponen introducen una heterogeneidad que la conmoción de la derrota y las deficiencias del marco político acentúan aún más. Los poderes locales tradicionales, deshechos militarmente y privados de su aura ancestral, padecen una crisis de legitimidad, mientras que las nuevas autoridades hispánicas sufren por definirse e imponerse. La conquista erosiona cualquier autoridad. La influencia del nuevo poder soberano, encarnado por el emperador Carlos Quinto, que reina desde España o los Países Bajos, es limitada, por no decir inexistente. Las distancias oceánicas y continentales retrasan la transmisión de órdenes y de informaciones.



Para Motolinía, el alejamiento hace que México se vuelva resueltamente ingobernable: «Una tierra tan grande y tan remota no se puede bien gobernar de tan lejos; ni una cosa tan divisa de Castilla ni tan apartada no puede perseverar sin padecer gran desolación e ir cada día de caída en caída por no tener consigo a su rey y cabeza que la gobierne».[130] La corrupción se generaliza. Las costumbres se relajan, la Inquisición española tiene poca autoridad y los más fuertes hacen lo que les da la gana.[131] La guerra civil amenaza a cada instante con estallar entre los conquistadores, que se dividen en «ligas y munipodios», «bandos», «partidos», «parcialidades», «pasiones», «tiranías», y forman grupos de presión a los que se acusa de querer imitar a los comuneros de Castilla.[132]

Los imaginarios también son perturbados. Los mexicas tienen muchas dificultades para situar a sus invasores y solamente más tarde,

128. Ibídem.
129. Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, México, FCE, 1978, pág. 390); Laura de Mello e Souza, *Inferno atlântico. Demonologia e colonização. Séculos XVI-XVIII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, págs. 89-90.
130. Motolinía (1971, pág. 222).
131. «Carta de Diego de Ocaña» [31-VII-1526], en *Colección de documentos para la historia de México*, México, Porrúa, t. I, 1971, pág. 534.
132. Ibídem, y Bernand y Gruzinski (1991, t. I, págs. 353-356) (trad. cast.: México, FCE, 1999).

tras un paciente trabajo de relectura, de maquillaje y de selección de los hechos, asimilarán la llegada de Cortés al retorno del dios Quetzalcóatl.[133] En cuanto a los conquistadores, no tardaron en darse cuenta de que los vencidos no eran judíos ni musulmanes, y de que la realidad que descubrían era más desconcertante de lo que habían imaginado. Si, muy al principio, las imágenes sacadas de los libros de caballería les habían servido para interpretar lo que ellos solos no podían explicarse, no les proporcionaron mucha ayuda cuando hubieron de emprender el gobierno de esta tierra extraña y diabólica. Durante algún tiempo soñaron con las sierras de la Dama de la Plata y con su palacio de metal precioso antes de dejarse mecer por las noticias fabulosas que llegaban de Perú o que describían, en el lejano norte, las Siete Ciudades de Cibola, una versión norteamericana del Eldorado amazónico.[134]

## Mestizajes

Las relaciones entre vencedores y vencidos también adoptaron la forma de mestizajes que enturbiaron los límites que las nuevas autoridades trataban de mantener entre las dos poblaciones. Desde el principio, el mestizaje biológico, es decir, la mezcla de los cuerpos –a menudo completado con el mestizaje de las prácticas y de las creencias–, introdujo un nuevo elemento perturbador.

Los primeros emigrantes europeos eran varones en una mayoría aplastante: soldados, clérigos, comerciantes y aventureros de todo tipo. Solteros o separados de sus mujeres (que permanecían en Castilla o en las islas de las Antillas), estos europeos se arrogaron los derechos de todos los vencedores. Se comportaron tanto más libremente cuanto que se encontraban en tierra pagana, prácticamente fuera del control de la Iglesia. El clérigo europeo se redujo durante mucho tiempo a una mínima expresión, y los pocos curas que acompañaban a los conquis-

---

133. Susan D. Gillespie (1989), *The Aztec Kings. The Construction of Rulership in Mexica History*, Tucson, The University of Arizona Press, 1989, págs. 228-230.

134. «Carta de Alonso Zuazo» [14-XI-1521], en *Colección de documentos para la historia de México*, op. cit., pág. 363. Bernand y Gruzinski (1993, t. II, págs. 338-342) (trad. cast.: México, FCE, 1999).

tadores no siempre trataron de frenar sus excesos. Las indias constituyeron una presa fácil para los invasores, que mantuvieron con estas mujeres relaciones a menudo violentas y efímeras, sin apenas preocuparse por los jóvenes seres que dejaban tras de sí. Violaciones, concubinatos y muy pocos matrimonios engendraron una población de un tipo nuevo y de estatuto impreciso –los mestizos– de los que no se sabía si integrarlos en el universo español o en las comunidades indígenas. En principio, estos entreverados no tenían lugar en una sociedad jurídicamente dividida en una «república de los indios» y una «república de los españoles». A *fortiori*, si se trataba de mulatos nacidos de negras y de españoles, o de negros y de indias.[135]





Por todas estas razones, indios, negros y españoles tuvieron que inventar a diario modos de coexistencia o, sobre todo los primeros, soluciones para sobrevivir. En todos los dominios, la improvisación dominó a la norma y a la costumbre. En este marco perturbado se inicia el proceso de occidentalización. De ahí los incesantes «patinazos» y las aceleraciones asesinas que Las Casas denuncia en su *Historia de las Indias*. Otra gran figura de estos tiempos, el dominico Betanzos, no tiene palabras lo bastante violentas para incriminar las «pruebas y experiencias y mudanzas y novedades» que estuvieron a punto de poner fin a la cuestión india.[136] La rapacidad de los invasores, combinada con una falta absoluta de delicadeza colonial, provocó lo irreparable. La fiebre del oro, la impericia, el desbarajuste y los objetivos a corto plazo, mezclados con una buena dosis de indiferencia y de desprecio, precipitaron la explotación desenfrenada de una mano de obra india a la que nadie se le ocurría alimentar. Se siguió de ello un genocidio «sin premeditación»[137] que los paliativos dispuestos a toda prisa no hicieron más que intensificar, y que desencadenó la importación masiva de esclavos africanos.

135. Dos fuerzas contribuyeron a atenuar estos efectos desestabilizadores. En nombre del sacramento del matrimonio, la Iglesia había de regularizar las uniones mixtas. El linaje ibérico, esa familia ampliada y tentacular, podía integrar concubinas, huérfanos y bastardos indígenas en el grupo de los vencedores, aunque fuera en posiciones subalternas. Pero esto era insuficiente frente a un fenómeno que, a medida que se generalizaba, se escapaba tanto de los españoles como de los indios.
136. «Opinión del padre Betanzos», en *Colección de documentos para la historia de México*, op. cit., t. II, pág. 196.
137. Jacques Ruffié, citado en Bernand y Gruzinski (1991, t. I, pág. 256) (trad. cast.: México, FCE, 1999).

¿Correría México la misma suerte? Una fórmula lapidaria expresa el desorden reinante en el México de la década de 1520: «La tierra está perdida», «ya todo está perdido e de cada día se perderá más».[138] La expresión se aplica tanto a los enfrentamientos armados que oponen a los conquistadores entre sí como a la mala conducta de las esposas de oficiales reales, como al impudor de las prostitutas o a la suerte de los españoles acribillados de deudas, encerrados en prisión o condenados a errar de isla en isla. Las consecuencias de esta «perdición» son igual de desastrosas en las nuevas generaciones indígenas: «Los mozos de diez y ocho y de a veinte años [son] tan *perdidos* y tan desvergonzados, tan borrachos, tan ladrones, cargados de mancebas, matadores, facinerosos, desobedientes, malcriados, atrevidos, glotones...».[139]

¿Cómo describir estas perturbaciones en cadena? La dificultad de comprenderlas no se debe únicamente al número de variables que implican, a la imprevisión de las trayectorias que se cruzan o a la disparidad de las herencias que tropiezan entre sí. Proviene también de la indeterminación de los conjuntos que se enfrentan: ¿dónde empieza el mundo indígena y dónde termina el de los conquistadores? Sus confines se encuentran hasta tal punto imbricados que ya son inseparables. En efecto, resulta imposible describir, en términos simples o unívocos, situaciones tan diversas como los intercambios de un español con su medio indígena, las relaciones entre las dos comunidades en el seno de la ciudad de México o las que anudan a las dos poblaciones a escala del país entero. El mismo nivel de indeterminación, de precariedad y de improvisación caracteriza a estas diferentes situaciones, que no se pueden analizar meramente en términos de aculturación y desculturación.

## Del Perú de las revueltas al Brasil de los mamelucos

En Perú, el desorden fue más profundo, más espectacular y más duradero. Como en otros lugares, la irrupción de los conquistadores en los

138. «Carta del contador Rodrigo de Albornoz al emperador», en *Colección de documentos para la historia de México*, op. cit., t. I, pág. 509.
139. Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa, 1967, t. I, pág. 188.

Andes provocó un choque social, político y religioso. Pero dos asesinatos acentuaron la inestabilidad política y la incertidumbre sobre el porvenir del país: Diego de Almagro murió decapitado en 1538 y, tres años más tarde, Francisco Pizarro fue asesinado. Una serie de sublevaciones mantuvieron un clima de guerra civil que fomentó la participación de las facciones incas divididas entre partidarios y adversarios de los españoles. Estos acontecimientos contribuyeron a retardar la instauración de un poder colonial fuerte y respetado. Así, Perú parece haber materializado todos los temores que infundía la experiencia mexicana sobre un fondo de crisis de las noblezas autóctonas, de mortalidad de las poblaciones indias, de desarraigo y de autodestrucción de los invasores.

Hubo que esperar hasta mediados del siglo XVI para que la situación empezara a estabilizarse, y hasta la llegada del virrey Toledo para que la Corona impusiera definitivamente sus reglas a todos los partidos. Las secuelas del desconcierto y de la conquista no dejan por ello de pesar de una manera irreversible. A principios del siglo XVII, el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala ofrece una visión espantosa de la ciudad de Lima presa de la confusión de grupos y de signos distintivos: «Vido [la ciudad] atestado de yndios ausentes y cimarrones hechos yanaconas, oficiales ciendo mitayos, yndios vajos y tributarios se ponían cuello y se bestia como español y se ponía espada, y otros se tresquilava por no pagar tributo ni servir en las minas, ves aquí el mundo al reves [...]. Asi mismo vido el autor muy muchas indias putas cargadas de mesticillos y de mulatos todos con faldellines y butines, escofietas; aunque son casadas, andan con españoles y negros. Y anci otros no se quieren casarse con yndios ni quieren salir de dicha ciudad por no dejar la putiria y estan llenos de yndios en la dichas rancherias de la ciudad y no ay remedio...».[140] Esta larga serie de turbulencias, multiplicada por resistencias claramente más pronunciadas del lado de las poblaciones indígenas, confiere a los mestizajes peruanos unas características distintas de las que encontramos en México.

La colonización de Brasil presenta otro caso de figura que soslaya tanto las guerras civiles peruanas como el choque de los imperios. Si

140. Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, México, Siglo XXI, t. III, 1980, [1128], pág. 1.025.

las vacilaciones de la política colonial y el exterminio de los indios en las guerras parecen emparentar la situación brasileña con la de los Andes y México, la debilidad de la presencia portuguesa impone ritmos más lentos, al tiempo que deja un margen de maniobra más amplio a los grupos de intereses y a los individuos que residen en esta tierra nueva. Una parte de estos últimos son *degredados*, es decir, delincuentes portugueses condenados al exilio ultraatlántico, y otra parte aventureros europeos. De ahí los comportamientos que a la tierra de la Santa Cruz le valdrán una reputación sulfurosa y una proliferación de los mestizajes que atestiguará una población lo bastante numerosa para recibir un nombre: los mamelucos. Más que en los Andes y que en México, las fronteras entre las poblaciones –europeos, mestizos, indios conversos, indios de la selva– son móviles y vagas. Pero la no imposición de un marco sólido por parte de la Corona otorga también y durante mucho tiempo acentos salvajes y brutales a esta ocupación, en particular cuando implica la sumisión a esclavitud de las poblaciones autóctonas, y luego la importación masiva de negros africanos.[141]

## La pérdida de referencias

La era perturbada que inaugura la conquista influyó durablemente en los modos de vida de las sociedades de la América ibérica. Los adversarios abandonan por la fuerza de las cosas o pierden, a consecuencia de su derrota, una parte de sus referencias. El desmoronamiento o la debilitación de las dinastías indígenas, los estragos de las epidemias, la interrupción de los sistemas de enseñanza tradicionales, la prohibición de formas públicas de idolatría, la explotación sin freno de la que son objeto, provocan la desorientación y el hundimiento de las poblaciones indias. Las ansias de los esclavos negros, arrancados de su tierra africana y exportados forzosamente a un

141. Nadie ha descrito y analizado mejor los mestizajes brasileños que el historiador Sérgio Buarque de Holanda. Su obra *Caminhos e fronteiras*, Río de Janeiro, José Olympio, 1957, recrea escrupulosamente las características de una vida cotidiana transformada a prueba de los espacios gigantescos del territorio portugués.

México, un Perú, o un Brasil aún más desconcertantes que las metrópolis ibéricas, son igualmente evidentes.

Pero el desarraigo afecta también a los conquistadores que han roto todo lazo directo con la tierra de sus antepasados, con la «casa solariega», la villa, el ciclo de las fiestas locales y los protectores sobrenaturales a los que rendían culto las cofradías ibéricas. Un sentimiento de alejamiento asedia a estos españoles «tan apartados de Castilla sin tener socorro ni ayuda alguna salvo la gran misericordia de Dios».[142] Tanto las estaciones y los alimentos americanos como la frecuentación cotidiana de los indios y las indias trastornan los hábitos y exigen esfuerzos constantes de adaptación y de interpretación. «Se siembra y se recoge en todo momento», anota el franciscano Pedro de Gante, que no olvida los inviernos rigurosos de su Flandes natal. La lenta evolución de las formas de vida y de las tradiciones, que pasaba casi desapercibida en Europa, es reemplazada por una aceleración repentina de los aprendizajes y las experiencias nuevas. Negros y europeos afrontan contextos desconocidos que transforman irremediablemente el sentido de las cosas y de las relaciones entre los hombres.

Para todos, incluso para los indios, un fenómeno de distanciamiento, físico y psíquico jugó en todos los sentidos del término. Cada cual, por la fuerza de las cosas, tuvo que «retroceder» con respecto a su medio de origen, ya se tratara de la campiña andaluza, de las costas de África o del México anterior a la conquista. Otros fenómenos análogos tuvieron efectos igualmente perturbadores. Muchos elementos de los universos tradicionales o de la Europa occidental perdieron el sentido que se les atribuía originalmente. Los objetos que transitaban de un mundo a otro terminaban por escindirse de la memoria que transportaban; su circulación entre los grupos los separaba de la tradición y a veces del poder que encerraban. Lo mismo ocurrió con todo tipo de prácticas y de creencias. ¿Cómo podían interpretar los indígenas las imágenes pintadas o grabadas que venían de una Europa de la que no tenían la menor idea? ¿De qué claves disponían para captar su contenido, analizar sus formas, comprender lo que los europeos entendían por imagen y representación?

142. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1968, t. I, pág. 40.

La «descontextualización» afectaba asimismo a las prácticas y las creencias locales. A veces adoptaba la forma extrema del desengaño, que acarreaba una pérdida de sentido y a la vez una pérdida de legitimidad. Los seres y las cosas quedaban privados de su aura o de su fuerza, puesto que los lazos que les unían a una concepción global, *metafísica por así decirlo*, de la vida y del cosmos se desvanecían. La derrota y la humillación de las aristocracias indígenas pusieron en duda las concepciones que les atribuían casi orgánicamente parcelas de divinidad.[143] La destrucción de los ídolos tuvo un alcance todavía más inmediato: la aniquilación material del objeto no dejaba más que cenizas y restos mutilados, y la fundición hacía desaparecer para siempre preciosas formas metálicas. Al hacer añicos los ídolos y demoler las pirámides, los invasores evidenciaban la radical impotencia de los antiguos dioses. Aunque el gesto no bastara para demostrar su inexistencia, el choque resultaba penoso. No era más que el inicio brutal de una desacralización de los seres y las cosas, pero precipitó tanto más la *desorientación* de los indios cuanto que suponía la interrupción definitiva de los grandes ciclos ceremoniales.

A estas agresiones espectaculares se añadía la dificultad de comprender las nuevas realidades coloniales y los desafíos lanzados por la confrontación con otros saberes y otras técnicas. Si la adopción forzosa del cristianismo ponía en entredicho muchos comportamientos y creencias, los cambios se extendían a muchos otros dominios. Una innovación técnica como la sustitución de los antiguos códices por la escritura alfabética, el manuscrito y el libro introdujo una nueva relación con la información o con lo que cumplía esta función entre los indios. La adopción de un soporte material de una sorprendente eficacia competía con *las disposiciones* de glifos y de colores de múltiples connotaciones. El uso de la escritura alfabética modificó también la selección y el montaje de los datos, imponiendo el ritmo de una narración lineal. Mientras que las «pinturas» de los indios hacían presentes y casi palpables las fuerzas divinas, las técnicas importadas por los europeos se limitaban a representar realidades situadas en otro tiempo o en otros lugares, lo cual era aún más deter-

143. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM, t. I, 1980, págs. 447-461.

minante. En este sentido, la conquista española «secularizaba» la información.[144]



En otros dominios, las investigaciones emprendidas por los misioneros, los administradores y los médicos españoles proyectaban sobre el medio indígena claves de interpretación que lo reducían a las proporciones de una «naturaleza» desencantada y de una «fauna» o una «flora» expurgadas de toda presencia pagana de origen amerindio. Salvo raras excepciones, las dimensiones «metafísicas» que los indios atribuían al mundo que les rodeaba eran censuradas, desoídas o despreciadas por los europeos. Preocupados por desviar la curiosidad invasora de sus poderosos interlocutores, los informadores indígenas, por su parte, adoptaron la costumbre de silenciarlas o minimizarlas.[145] Pero la obligación de tener que dar respuestas ajustadas a las exigencias expresadas por los doctos europeos constituía un ejercicio desconcertante y a menudo acrobático. Y este ejercicio se repitió cuando los pintores indígenas fueron obligados por los vencedores a realizar centenares de mapas de pueblos indios. De nuevo, los especialistas locales fueron conminados a procurarles a sus nuevos amos una información legible inventando una cartografía y un espacio adaptados parcialmente a la mirada europea.[146]



Los estragos de las grandes epidemias, por sus proporciones inéditas, trastocaron igualmente las mentes de las poblaciones y desarmaron a los «curanderos» mexicanos. Al no poder seguir explicándolas por medio de la intervención de las divinidades indígenas, las víctimas a las que interrogaban las autoridades españolas terminaron por asociarlas con causas sociales y políticas. Los efectos de la enfermedad y la imposición de nuevos marcos de vida llevaron a los informadores indígenas a esbozar razonamientos sociológicos *avant la lettre* y a inventar explicaciones materialistas. Estas declaraciones podían ser o no un reflejo del sentir profundo de los indios, pero revelan la presión

144. Sobre la difusión de la escritura alfabética y del libro, véase Gruzinski (1988) y Mignolo (1995).

145. Véanse, por ejemplo, las circunstancias de la investigación de Hernández, el médico de Felipe II, en F. Hernández, *Obras completas*, México, UNAM, t. I y t. VII, 1960.

146. Duccio Sachi, *Mappe del Nuovo Mondo. Cartografie locali e definizione del territorio in Nuova Spagna (Secolo XVI-XVII)*, Milán, Franco Angeli, 1997.

constante que ejercían los nuevos tiempos sobre las representaciones de las poblaciones vencidas. El desengaño podía por tanto tomar caminos –el saber médico, la cartografía, la escritura– aparentemente menos dolorosos e infinitamente más sutiles que la demolición de los santuarios.

Pero la presión colonial se expresó también, de manera más brutal y generalizada, a través de la integración forzosa de la mano de obra india en el mercado, la mina o el taller, imponiéndole unos ritmos y unas relaciones de producción, pero igualmente una concepción del trabajo, sin lazo ninguno con las tradiciones locales y las cosmologías antiguas.

Sin embargo, no solamente los indios y los negros padecían el distanciamiento, la descontextualización, el desengaño y la pérdida de sentido. Los vencedores también los experimentaban, aunque de un modo infinitamente menos dramático y a menudo menos consciente. Los españoles, que se habían habituado a consumir maíz, distaban mucho de conocer la carga cósmica que entrañaba el cereal divino para los indígenas. Si hubiesen querido conocerla, habrían tenido que penetrar en el dominio de las creencias con reputación de idólatras de los indios. Hubieran aproximado entonces el maíz indígena al trigo de Castilla, dándose cuenta de que, por una astucia del diablo, ambos cereales cumplían una función central en los cultos y las representaciones. El cacao y el tabaco tuvieron un destino similar. Se vaciaron igualmente de las presencias divinas que los impregnaban. Su consumo, un privilegio reservado para la nobleza indígena antes de la conquista española, ofrecía a los hombres el medio de mantener intercambios con el mundo divino. En la época colonial, transformados en meras mercancías, los mismos productos terminaron por convertirse en el núcleo de una sociabilidad profana y a veces femenina por lo que hace al chocolate. Se empezaron a consumir imaginando «rituales» refinados que habían perdido toda dimensión religiosa para no ser más que signos de riqueza y de pertenencia social. El placer de los sentidos y el lujo de los objetos –se crearon servicios de chocolate y de tabaco– suplantaron toda búsqueda de un más allá sobrehumano.[147]

147. Sobre la aculturación de los españoles, véase Solange Alberro, *Les Espagnols dans le Mexique colonial. Histoire d'une acculturation*, París, Armand Colin, 1992 (trad. cast.: México, FCE, 1999).

El choque de la conquista no consigue secularizar la manera de ver el mundo. Pero es suficiente para convulsionar hábitos anclados en el tiempo y sembrar la duda, la ambigüedad y la indecisión. La pérdida de referencias y de sentido modificaron las condiciones y el contenido de la comunicación entre individuos y grupos súbitamente enfrentados. Estas pérdidas se saldaron con un déficit constante en los intercambios que se podía establecer, pues no se trata de un encuentro de «culturas», sino de fragmentos de Europa, de América y de África. Fragmentos y astillas que, al contactar unos con otros, duraban muy poco tiempo intactos.

Al multiplicar los fenómenos de desorientación y de distorsión,[148] la conquista imprimió una tonalidad, una dinámica y unas obligaciones bastante singulares a la comunicación entre los seres. Ésta es fundamentalmente «caótica», en el sentido en que todos los intercambios que permite poseen un carácter fragmentado, irregular e intermitente:[149] los interlocutores aparecen y desaparecen, y los arreglos del día anterior ya no valen al día siguiente. Todas las etapas de la comunicación, desde la emisión hasta la recepción, son constantemente perturbadas. Las interpretaciones se desarrollan al azar de las situaciones y, frecuentemente, fuera de las normas y los marcos fijados por las distintas tradiciones. Así, la manera en que los españoles representaban para sí mismos su conquista, la Nueva España, no dejó de cambiar en función del origen de sus informadores y del tipo de información que lograban entender.

La indeterminación y la confusión predominaban más a menudo que lo que reflejan nuestras fuentes.[150] El cronista Fernández de Ovie-

148. George Kubler describe la fragmentación y la descontextualización que padecen las manifestaciones artísticas indígenas (*Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, edición a cargo de Thomas E. Reese, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985, pág. 71).

149. Retomo aquí la sugerencia de Omar Calabrese, *La età neobarocca*, Bari, Sagittari Laterza, 1997, pág. 132.

150. Los coloquios de 1524 –primeros y sin duda últimos intercambios formales entre los monjes españoles y los «sacerdotes idólatras» de México– fueron reelaborados y sentados por escrito varias décadas después de los encuentros de los que supuestamente dan cuenta. Véase Bernardino de Sahagún, *Coloquios y doctrina cristiana*, edición a cargo de Miguel León-Portilla, México, UNAM, Fundación de Investigaciones Sociales A.C., 1986.

do relata un episodio que opone, sobre la cuestión de las imágenes, a un juez español, el «licenciado» Zuazo, y a unos indios de México. Residente en la ciudad en 1524, mientras Cortés estaba en campaña en Honduras, el juez recibió a un grupo de notables indios, «cuatro hombres de los más autorizados y sabios de ellos de aquellas provincias», que acudían a quejarse de la destrucción de sus ídolos. No sin razón, éstos replicaron que los españoles también practicaban la idolatría: «Los christianos assimismos tenían aquellos mismos ídolos e imágenes».[151] La afirmación incomodó a Zuazo, que les explicó la posición de los cristianos a través de intérpretes: «Nosotros no adoramos las imágenes por lo que son, sino a los que representan en el cielo de los que allá estan y de quien nos viene la vida y la muerte y el bien con todo lo demás que a nuestro propósito es en este mundo». Al mismo tiempo que pronunciaba estas palabras, tomó una imagen de san Sebastián que estaba colgada sobre su cama y la rompió delante de los indios, «hizo lo pedazos ante ellos con otras muchas razones a este propósito para los desengañar y apartar de su infidelidad y díxoles que no creyesen que nosotros adoramos aquellas ymagines según ellos». La reacción de los indios no se hizo esperar: «Como vieron esto, sonrióse el uno de ellos hazia la lengua y díxole que no creyan que el licenciado los tenía por tan necios, que ellos sabían que aquellas ymagines las hazían los amantecas –que quiere decir maestros– y assí también hazían las suyas y que nos las adoravan ellos en quanto ymagines salvo –como nosotros– por el sol y por la luna y por aquellas lumbres e influencias que avía en el cielo y de donde venía la vida». La réplica, aparentemente, era inapelable. El «licenciado» Zuazo «quedó algo confuso y entre sí rogó a Dios le diesse lengua para defender su causa». El aprieto del juez no fue sin duda un caso excepcional. Le conduce a gestos iconoclastas que habrían podido inquietar a una Iglesia siempre al acecho de los destructores de imágenes.

Al acabar su discusión con el juez, los indios reclamaron una imagen de la Virgen, «porque a Dios y a su imagen no lo comprendían bien». Zuazo les satisfizo sin figurarse los equívocos que este regalo podía generar. Muchos indios se imaginaban que Dios y la Virgen eran

---

**151.** Gonzalo Fernández de Oviedo, *Crónica de las Indias. La historia general de las Indias*, Salamanca, Juan de la Junta, 1547, fº CLXXXI vº.

lo mismo: «Diciendo María o Santa María pensaban que nombraban a Dios y a todas las imágenes que veían llamaban Santa Maria». En otros lugares como Michoacán, las cruces eran las que pasaban por ser Dios. Esta confusión entre la Virgen, las representaciones cristianas y la divinidad tergiversó en gran medida la recepción de las imágenes cristianas en tierras indias. Si el resumen de las conversaciones entre Zuazo y los indios no nos revela toda la extensión de los equívocos que existían entre el español y sus interlocutores –sus argumentos se traducen e interpretan en términos occidentales–, conserva la huella de las dificultades que suscitaba la menor discusión, aunque ésta fuese «civilizada».[152]





Las incertidumbres de la comunicación dependían de la barrera de las lenguas y de la imposibilidad de hacer coincidir palabra por palabra unos universos conceptuales y unas memorias que todo separaba. Mediremos la amplitud del obstáculo enumerando los esfuerzos lingüísticos desplegados por las poblaciones de lengua náhuatl para designar los nuevos conceptos y objetos que introducían los invasores.[153] En Brasil, la perplejidad y las explicaciones confusas suscitadas por la *santidade* de Jaguaripe, un movimiento mesiánico de origen indígena nacido en la región de Salvador de Bahía, así como la manera somera en que los adeptos de la secta interpretaban el cristianismo, manifiestan equívocos del mismo orden.[154] Esto no quiere decir que los escollos de la comunicación fuesen únicamente de orden conceptual; fueron ampliados por la brutalidad y el desprecio de los europeos, que se dedicaban más a menudo a rebajar a sus interlocutores indígenas que a valorar su patrimonio intelectual.

## Supervivencia, adaptación y mestizajes

Estas deficiencias de la comunicación, que constituyeron un fenómeno duradero, son inseparables de los mestizajes. Si revelan la persisten-

152. Motolinía (1971, pág. 37).
153. James Lockhart, *The Nahuas after the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central México. Sixteenth through Eighteenth Century*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
154. Ronaldo Vainfas, *A heresia dos Indios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

cia de la onda de choque de la conquista, prefiguran igualmente nuestras maneras de abordar las realidades plurales de las que se compone hoy en día nuestro universo. El esfuerzo que realizamos por reunir los fragmentos que nos llegan sin interrupción de todos los rincones del globo se ha convertido en un ejercicio planetario que, de hecho, intensifica unas prácticas inauguradas en el México del Renacimiento. No obstante, en la América del siglo XVI esta especie de *zapping* se instaura en un contexto de conquista, de choque y de violencia física que nunca hemos de perder de vista. Para los negros, como para una gran parte de las poblaciones indígenas, orientarse es una cuestión de supervivencia, cuando no de vida o muerte. Pero incluso para los españoles la facultad de adaptación al nuevo medio americano representa una baza decisiva, a veces vital: la incapacidad de enraizarse en un México apenas conquistado invitó a muchos de ellos a reemprender el camino hacia otras tierras que imaginaban más acogedoras y más ricas.

El imperativo de la supervivencia o de la adaptación explica que los grupos más directamente implicados en la conquista aprendieran a no contar más que con unos saberes locales y parciales. Los que habían vencido a los mexicas habían tomado el poder en un país del que lo ignoraban todo. El Imperio español era igualmente enigmático para unos indios que se habían vuelto tributarios de un poder misterioso que emanaba de una parte del universo que, al decir de los antiguos, sólo ocupaba el agua primordial. La totalidad del contexto se les escapaba a los dos campos. ¿Quién podría decir cuántos españoles, en los primeros tiempos, una vez satisfechas sus exigencias materiales y religiosas, trataron de adquirir una familiaridad real con los mundos indígenas?

Como prisioneros de un laberinto, los actores amerindios y europeos avanzan golpe a golpe, resolviendo progresivamente las dificultades y las opciones que se les ofrecen. La complejidad, el enmarañamiento y la imprevisión de las situaciones hacen que la supervivencia de unos y la adaptación de otros se vuelvan un ejercicio de miope.[155] Se han de resolver las cuestiones más vitales y las más triviales: saber

155. Calabrese (1987, pág. 140).

inventar rituales indios sin sacrificio humano –puesto que en lo sucesivo están prohibidos–, del mismo modo que casar la carne de cerdo, una novedad europea, con las salsas y los condimentos indígenas. Desde la cima de las pirámides hasta el fondo de las cocinas, se suceden ajustes, compromisos y virajes. Lo impensable se volvió práctica corriente y tolerada cuando, al principio de la conquista, por razones tácticas, algunos españoles aceptaron la práctica de la antropofagia de sus aliados indígenas, antes de prohibirla, en cuanto tuvieron la posibilidad.





Deducir, inventar, aprender... Si en la exploración de los laberintos sólo se dispone de una visión parcial de la situación global, la necesidad de avanzar obliga a multiplicar las proezas de astucia y habilidad. Se hace necesaria una movilización constante de las capacidades intelectuales y creadoras. Los individuos y los grupos deben tejer analogías más o menos profundas, o más o menos superficiales, entre las pizcas, los fragmentos y las astillas que consiguen recoger. Cada cual se ve obligado a construir su palimpsesto personal a partir de las impresiones, las imágenes y las nociones que ha captado, dándoles sentidos y valores nuevos. A falta de poder descifrar de una manera lineal las informaciones que llegan de todas partes, se obtienen saberes o prácticas que, a fuerza de yuxtaponer de manera ocasional y aleatoria los datos y las impresiones así recogidos, forman conjuntos que nunca se encierran en sí mismos.

Esto explica que, aun multiplicando los errores, las incomprensiones y las aproximaciones, la situación impuesta por la conquista no sea enteramente estéril y destructiva. Estimula las capacidades de invención y de improvisación que exige la supervivencia en un contexto extremadamente perturbado, compuesto (indo-afro-europeo) y sin precedente. Esta presión forma, en los sobrevivientes, una receptividad particular, una flexibilidad en la práctica social, una movilidad de la mirada y de la percepción, y una aptitud para combinar los fragmentos más dispersos.[156]

156. Stuart Schwartz recuerda que «el proceso de contacto cultural era a menudo "desordenado" e indirecto, cambiaba con el tiempo y era interactivo, puesto que las percepciones y las acciones influían unas en otras en ambas direcciones de la ecuación de un encuentro cultural», en *Implicit Understandings, Observing, Reporting and Reflecting on the Encounters Between Europeans and Other Peoples in the Early Modern Era,* Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pág. 6.

De este modo comprendemos mejor el acento puesto en el período inicial por antropólogos como G. M. Foster. Las primeras décadas fueron tiempos de decisiones rápidas y de elecciones inmediatas, individuales y colectivas, conscientes o inconscientes, sobre innumerables cuestiones.[157]

El choque de la conquista obligó a los grupos presentes a adaptarse a universos fragmentados y fracturados, a vivir situaciones precarias, inestables e imprevisibles, y a contentarse con intercambios a menudo rudimentarios. Estos rasgos marcaron con fuerza las condiciones en las que se desarrollaron los mestizajes de la América española, al crear, en todos los sentidos del término, un medio caótico, sensible a la menor perturbación. No obstante, otro proceso desempeñó un papel igual de apreciable.

---

157. George M. Foster, *Cultura y conquista. La herencia española de América*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1962.

CAPÍTULO 4

# Occidentalización

*L'univers te baptise,*
*et l'on se dépayse.*
*Le moden sympathise*
*et hop, mouvement*
*et hop, l'Occident.*
GUESCH PATTI, *La marquise**

Si los conquistadores de la América española se dedicaron primero a anexionar por las armas unos territorios que se extendían desde Florida a la Tierra del Fuego, desde las Pequeñas Antillas a las orillas del Pacífico, las autoridades civiles y eclesiásticas trabajaron luego obstinadamente para implantar los marcos y los modos de vida que Europa occidental había elaborado a lo largo de siglos. Quisieron incluso transformar en cristianos a los «naturales» que habitaban este nuevo mundo.

La occidentalización encubre el conjunto de los medios de dominación introducidos en América por la Europa del Renacimiento: la religión católica, los mecanismos del mercado, el cañón, el libro o la imagen. Adopta formas diversas, a menudo contradictorias y a veces incluso abiertamente opuestas, puesto que fue a un tiempo material, política, religiosa –en el caso de «la conquista espiritual»– y artística. Movilizó instituciones y grupos –monjes, juristas, conquistadores...–, pero también familias, linajes e individuos. Una vez en América, unos y otros persiguieron obstinadamente edificar réplicas de la sociedad que habían dejado tras ellos. En su versión castellana, la occidentaliza-

* El universo te bautiza, / y uno se desorienta. / El mundo simpatiza / y hop, movimiento / y hop, occidente.

ción efectuó, mediante oleadas sucesivas, del siglo XVI al siglo XIX, la transferencia ultraatlántica de los imaginarios y las instituciones del Viejo Mundo. La empresa fue colosal. Bajo otras apariencias y con otros contenidos, otros objetivos y otros ritmos, la *occidentalización* se ha prolongado hasta nuestros días y se ha construido progresivamente con el conjunto del globo.[158]

## La réplica del Viejo Mundo

A lo largo del siglo XVI, la occidentalización instaura por tanto muchas referencias materiales, políticas, institucionales y religiosas destinadas a dominar las perturbaciones inducidas por la conquista. Esta construcción sistemática del territorio y de la sociedad colonial se realiza en el modo de la duplicación. Conviene considerar desde este ángulo la reconstrucción o la transferencia de los linajes ibéricos a América, cada vez que unas familias de conquistadores y sus clientelas se lanzan a la conquista del Nuevo Mundo. Hay que analizar igualmente en este sentido la aparición de una infraestructura de tipo europeo, la edificación de las ciudades, los puertos, las carreteras, las fortalezas y los arsenales; la creación de las universidades; y las gigantescas campañas de construcción que cubrieron de iglesias, de catedrales, de claustros, de capillas y de hospitales una parte del continente americano. Así nacieron Nueva España (es decir, México), Nueva Galicia, Nueva Castilla y tantos otros reinos de nombre tan familiar, dobles evocadores de las provincias de la península ibérica.

La reproducción de las instituciones europeas tejió redes que se extendieron rápidamente al conjunto de las posesiones españolas. Como en la lejana Castilla, las ciudades fueron dotadas de poderosas municipalidades o «cabildos». Obispados y arzobispados se multiplicaron al ritmo del auge de la joven cristiandad. La expansión de las instituciones hispánicas se hizo a medida de la inmensidad americana.

---

158. Esbozamos por primera vez estas reflexiones en nuestra contribución a la *Storia d'Europa. L'età moderna. Secoli XVI-XVIII*, t. IV, bajo la dirección de Maurice Aymard, Turín, Einaudi, 1995, titulada «Le strade dell'acculturazione: occidentalizzazione e meticciaggi (secoli XVI-XVII)», págs. 83-122.

Parecía que nada pudiera atajarla, ni siquiera el inmenso océano Pacífico, puesto que los españoles descubrieron y conquistaron el archipiélago de Filipinas, esforzándose por transformar Manila en una ciudad castellana de Asia, antes de interesarse por Nagasaki, como un preludio a la conquista -que de hecho nunca se inició- de Japón y de China.



Esta extensión irresistible se acompañó de una política de uniformización de la lengua y de la ley. De Florida a Chile, el castellano fue la herramienta de la administración, la lengua de los vencedores, de los mestizos, de los negros y de los mulatos, e igualmente la de los notables indios. En la introducción a su *Política indiana*, el jurista Solórzano Pereira exalta este «imperio que abrazó en sí tantos reyes y tan varias, ricas y poderosas Provincias, o por mejor decir, una Monarquía la más extendida y dilatada que se ha visto en el mundo», pues contiene verdaderamente otro mundo.[159] Los decretos que se destinaban a una región de América eran aplicables al resto del imperio. Las famosas «leyes de las Indias», compiladas a partir del siglo XVII, fueron el fruto del trasplante de las leyes de Castilla a un continente y dos hemisferios. Desde las Californias hasta Buenos Aires, el derecho castellano -o mejor, el «derecho indiano»- regentaba la vida cotidiana, definía las relaciones del individuo y del grupo con el Estado, imponía la noción de propiedad privada y legitimaba el beneficio. El jesuita José de Acosta resumía esta uniformización del derecho de la siguiente manera: «La multitud de los indios y de los españoles forma una sola y misma comunidad política, y no dos entidades distintas una de otra, pues todos tienen un mismo rey y están sometidos a unas mismas leyes, un solo tribunal les juzga, y no hay un derecho diferente para unos y para otros, sino el mismo para todos».[160]



La América española era una réplica de la Castilla real o ideal y de la Europa imperial y romana, como recuerda el título de César que recibía Carlos V en las correspondencias del Nuevo Mundo. A decir verdad, esta América innovaba, pues no había de tener en cuenta, como en Europa, los obstáculos heredados del pasado medieval, y se

159. En Juan Solórzano Pereira, *Política indiana*, Imprenta Real de la Gazeta, Madrid, 1776, nº 20.
160. «*Universa porro Indorum atque Hispanorum multitudo una eademque respublica habenda iam est...*», en José de Acosta, *De procuranda indorum salute* [1588], Madrid, CSIC, 1984-1987, pág. 516.

adaptaba libremente a lo que subsistía de los sustratos indígenas. Trazaba ciudades cuadriculadas, cuyo más bello logro fue la ciudad imperial de México-Tenochtitlán. Atravesadas por arterias regulares que se cruzaban en ángulo recto, las ciudades y los pueblos ofrecían el molde de un orden perfecto en el que la sociedad colonial no tenía más que introducirse. En todos los centros de las ciudades se erigían los símbolos de la supremacía de los vencedores: la iglesia, la sede de la municipalidad y del representante del rey, y la fuente en la plaza mayor. Enteramente nuevas, ciudades como Puebla, en México, o Lima prefiguraron las fundaciones más recientes del continente americano: fueron las Brasilia del Renacimiento. Esta política urbanística materializaba la voluntad imperial de inscribir el triunfo de un poder y de una fe en el paisaje americano.

¿Se contentaría con levantar un decorado europeizado, destinado a reproducir en América una Castilla medieval y renacentista, burocrática y conquistadora? La réplica del Viejo Mundo no excluía a las poblaciones amerindias. O mejor, no podía prescindir de ellas. Jurídicamente, los vencidos constituían uno de los dos cuerpos y uno de los dos pilares de la sociedad colonial: la «república de los indios» frente a la de los españoles. Institucionalmente, formaban comunidades inspiradas en el modelo castellano.

La Corona española separaba y al mismo tiempo unía: cristalizaba a las sociedades vencidas en una posición de alteridad, pero ésta estaba calcada del universo hispánico. En todas partes las elites indias sirvieron de intermediarias obligadas –y a menudo interesadas– entre europeos y masas amerindias. Éstas proporcionaron los contingentes de mano de obra necesarios para las innumerables canteras que se abrieron en América central, en los Andes y en México. Ellas produjeron los víveres que reclamaban los vencedores, fabricaron enteramente su nuevo marco de vida y arrancaron el oro y la plata de las entrañas de la tierra. Atraídas por la ganancia o la novedad, pero más a menudo obligadas y engañadas, las poblaciones autóctonas afrontaron otras maneras de trabajar, al mismo tiempo que eran proyectadas hacia una nueva economía mercantil que ligaba su suerte a la economía europea.

«Los naturales eran el motor y el fin de cualquier proyecto emprendido por los mendicantes.»[161] Trabajadores, esclavos de derecho o de hecho, criados, consumidores o colaboradores, los indios no sólo tuvieron su lugar en los reinos del Nuevo Mundo, sino que también suscitaron el interés apasionado y prioritario del medio mejor preparado intelectualmente entre los recién llegados: la Iglesia de los *misioneros*. La integración de los indígenas en la sociedad colonial se sometía a una condición imperativa: los vencidos tenían que abjurar de sus creencias. A todos se les tenía por «idólatras», ya fuesen víctimas del diablo u olvidados por la Revelación. Todos, por consiguiente, fueron obligados a convertirse como lo habían sido los moros de Granada.



La cristianización de los indios de América repetía la de los moriscos.[162] Pero también trataba de reproducir la cristiandad primitiva, al tiempo que se presentaba como una nueva versión del Antiguo Testamento, en su lucha contra la idolatría, o de la Tebaida egipcia en su búsqueda de ascetas y de nuevos desiertos. Un funcionario de la Corona española, gran lector de Luciano y del humanista Tomás Moro y futuro obispo de Michoacán, afirmó que veía «en esta primitiva, nueva y renaciente Iglesia deste Nuevo Mundo, una sombra y dibujo de aquella primitiva Iglesia de nuestro conocido mundo del tiempo de los sanctos apóstoles».[163]

¿Pero la conversión no era más que un asunto de salvación? Para el europeo del Renacimiento, religión y política se mezclaban inextricablemente. La integración política de los pueblos indios exigía su cristianización, pues la fe proporcionaba el único denominador común de los sujetos de Carlos V, que eran tanto flamencos de Gante o moriscos de Granada como vascos de Bilbao. Además, el cristianis-

161. Javier Gómez Martínez, *Fortalezas mendicantes. Claves y procesos en los conventos novohispanos del siglo xvi*, México, Universidad Iberoamericana, 1997, pág. 100. Sobre este capítulo, véase Gruzinski (1988) y (1990) y las bibliografías reunidas en Bernand y Gruzinski, t. I (1991) y t. II (1993) (trad. cast.: México, FCE, 1999).
162. Antonio Garrido Aranda, *Organización de la Iglesia en el reino de Granada y su proyección en Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Universidad de Córdoba, 1980.
163. Vasco de Quiroga, *De debellandis indis*, edición a cargo de René Acuña, México, UNAM, 1988, pág. 57.

mo del Renacimiento era un modo de existencia antes que un conjunto bien definido de creencias y de rituales: englobaba la educación, la moral, el arte, la sexualidad, las prácticas alimenticias y las relaciones de alianza, y acompasaba el transcurrir del tiempo y los momentos esenciales de la vida. Por todas estas razones, la cristianización constituyó un eslabón esencial de la occidentalización del Nuevo Mundo.

Los instrumentos de esta conversión revelan la diversidad de las estrategias que los monjes desarrollaron para someter a los vencidos a su ley y hacer de ellos cristianos. Si el urbanismo a la europea ya significaba una ruptura física y una sustitución legibles por las poblaciones indígenas, la Iglesia materializaba este programa por sí sola. Esta nueva construcción visualizaba una supremacía espiritual y a la vez técnica que participaba de las formas de la arquitectura europea. En los Andes y más aún en México, la bóveda, difundida mediante centenares de ejemplares, tenía con qué pasmar y fascinar a los indios, que ignoraban totalmente este procedimiento de construcción. Esta técnica audaz contribuyó a manifestar el advenimiento de un nuevo imperio simbolizando de forma espectacular el orden terrestre y celeste del que se reclamaba la Iglesia.[164] La proliferación de conventos fortificados con muros almenados dio un aspecto francamente militar a esta presencia, sin que sepamos hoy con certeza de qué enemigo –¿indios o españoles?– trataban de protegerse los franciscanos.[165]

«Concha protectora de la nave y el claustro, prodigio de la bóveda, majestad del porche, cuadrícula de calles que se cruzan en una plaza dominada por la casa de Dios (o *teocalli*) de los cristianos»[166] administran y promueven la conquista espiritual jalonando obstinadamente

---

164. Éste es igualmente el caso del arco del pórtico bajo el que pasaban los neófitos y que la tradición clásica vinculaba con el arco de triunfo de los romanos y con la servidumbre de los vencidos. Véase Valerie Fraser, *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru, 1535-1635*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
165. Gómez Martínez (1997). El «atrio» destinado a acoger a las grandes procesiones era, por su parte, una *réplica del claustro español*, tenía su misma función y, a menudo, el plano del pueblo con sus capillas reproducía la disposición del «atrio procesional»: «De este modo, todo el pueblo de indios enfatizaba el amplio carácter conventual» (Gómez Martínez, 1997, pág. 122).
166. Serge Gruzinski, *L'aigle et la Sibylle. Fresques indiennes des couvents du Mexique*, París, Imprimerie Nationale, 1994, pág. 20.

el territorio americano con nuevos puntos de referencia que los indígenas tienen continuamente ante sus ojos.



Pero este decorado y esta réplica estilizada de un modelo europeo sólo cobrarían todo su sentido si las poblaciones recibían una formación cristiana que arrancara las raíces de la idolatría. La llegada de los primeros franciscanos a México fue el punto de partida de una empresa de educación fuertemente inspirada en el humanismo de la primera mitad del siglo XVI. Las escuelas de los monasterios se multiplicaron; los hijos de la nobleza indígena aprendieron a leer y a escribir; los mejores tuvieron el privilegio de formarse en México, en el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, donde se familiarizaron con el latín, la tipografía y los grandes clásicos de la Antigüedad. Un humanismo de filiación erasmista y que se alimentaba de las ideas de Tomás Moro inspiró la formación de una *intelligentsia* indígena que estuvo a punto de ser admitida en el sacerdocio y que ayudó eficazmente al rescate de una parte de los saberes prehispánicos. Esta occidentalización de alto vuelo, calcada de un modelo del Renacimiento, despertó también la inquietud de los laicos españoles, disgustados al ver que los notables indios dominaban la escritura tan bien o mejor que ellos.



A esta conquista de las mentes se añadió una conquista de los cuerpos, destinada a someter a la familia, el matrimonio y las costumbres más íntimas a las normas universales de la Iglesia. A finales de la década de 1520, la difusión masiva del *matrimonio cristiano* pareció el modo más eficaz de obtener una cristianización profunda y rápida de las poblaciones indígenas. Durante las décadas siguientes a la conquista y sin esperar al concilio de Trento, los religiosos definieron y adaptaron el sistema de valores, de ritos y de conductas que debía regir el matrimonio y la vida conyugal de los vencidos. La *monogamia cristiana*, un código único y uniforme, válido en todas partes, fuesen cuales fuesen los grupos originarios y su estatuto social, fundada en una tradición y un derecho escritos, participaba, en todos los sentidos del término, de la réplica de las formas de vida occidentales. Por último, el control de las almas también pasaba por el de la carne y los placeres más secretos, como lo revelan los manuales de confesión redactados en lengua indígena.[167]

167. Serge Gruzinski, «Confesión, alianza y sexualidad entre los indios de Nueva

## La copia india: producción y reproducción

Reproducir Occidente también era reproducir sus técnicas.[168] Este proyecto acompañó inmediatamente a los progresos de la evangelización, pues la cristianización concebida en los términos del Renacimiento pasaba por la importación de un modo de vida al estilo occidental. Las exigencias del clero y las necesidades de los conquistadores implicaban por tanto una transferencia de técnicas al seno de las poblaciones indígenas. Las condiciones de esta transferencia y de este aprendizaje se distinguen por la parte creciente de la iniciativa indígena y por la calidad de la copia india.[169]

El ritmo de esta adaptación sorprende tanto como sus aspectos voluntarios, puesto que los artesanos indígenas más expuestos a las presiones de los invasores se apropiaron de las técnicas europeas cada vez que tuvieron la posibilidad de hacerlo, superando a menudo con su habilidad a los maestros españoles. Los indios no sólo trataron de reproducir extensamente las artes del Viejo Mundo, sino que lo hicieron muy deprisa. Por ejemplo, el aprendizaje del batido del oro. En lugar de cursar ocho años de aprendizaje –ése era el tiempo estimado como necesario por un maestro español–, unos indios «miraron todas las particularidades del oficio, y contaron los golpes que daba con el martillo, y adónde hería, y cómo volvía y revolvía el molde, e *antes que pasase el año* sacaron oro batido, e para esto tomaron al maestro un librillo prestado, que no lo vió».[170] El espionaje de los movimientos más ínfimos,[171] la

España. Introducción al estudio de los confesionarios en lenguas indígenas», en *Seminario de Historia de las Mentalidades. El placer de pecar y el afán de normar*, México, Joaquín Mortiz, 1987, págs. 169-215.

168. Véase las recomendaciones de López Medel citadas en Amos Megged, *Exporting the Catholic Reformation. Local religion in Early-Colonial Mexico*, Leiden, Nueva York, Colonia, E. J. Brill, 1996, pág. 85.

169. Conocemos el lugar que ocupa Pedro de Gante en el primer contingente de evangelizadores franciscanos. El monje flamenco se había formado en una Europa del norte cuya espiritualidad estaba marcada por las realizaciones de los Hermanos de la Vida común. Desarrolló enseñanzas técnicas destinadas a los jóvenes indígenas.

170. Motolinía (1971, pág. 240).

171. Ibídem, pág. 243: «el oficio que primero hurtaron...», con respecto a la confección de ropa. Para aprender e imitar el trabajo del cuero dorado y plateado –los «guadameciles» o tafiletes–, los artesanos indígenas hurtaron muestras de materiales y preguntaron a un monje por su procedencia: «¿Adónde venden esto? Que si nosotros lo habemos, por más que el español se esconda, nosotros haremos guadameciles y les daremos color de dorado y plateado como los maestros de Castilla».

descomposición meticulosa de las etapas de la fabricación y su memorización, e incluso el uso de un escrito ilegible, todo vale para descubrir el secreto de los españoles.[172]



El uso del oficio de tejer de Castilla se impuso de un modo igual de fulminante. Los indios copiaban atuendos, muebles e incluso instrumentos de música, que fabricaban luego en serie: «Vihuelas y arpas [...]. Hacen flautas bien entonadas, de todas voces según se requiere para oficiar y cantar con ellas canto de órgano. También han hecho chirimías, y han fundido sacabuches buenos».[173] Bartolomé de Las Casas queda asombrado por la calidad de los instrumentos musicales que se deben a manos indígenas.[174]



Con todo, existían muchos obstáculos. La fabricación de los primeros órganos, un instrumento sin equivalente en la sociedad indígena y para el que los indios habían creado un complicado neologismo en náhuatl,[175] suscitó más de una dificultad. Aquí, la copia se vio precedida por la invención de sustitutos: «En lugar de órganos tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo porque son muchas flautas».[176] En otros casos, los indios practicaron el bricolaje y la reutilización: «Un sacabuche hacen de un candelero».[177] La construcción de instrumentos musicales y la rápida difusión de la música occidental –«la música está en la tierra»– dieron lugar a una evaluación global de las capacidades miméticas de los indígenas: «Esta gente son como *monas*; que lo que unos hacen, luego lo contrahacen los otros». En la retórica medieval, la figura del mono designa la facultad de imitación.

172. La copia exacta se practicó en los más diversos dominios: por ejemplo, en la fundición de campanas, según los modelos españoles (ya se trate de medidas, de proporciones o de la aleación de metales), e incluso en el curtido del cuero y la fabricación de «fuelles». El monje franciscano enumera con satisfacción los artículos de cuero que los indígenas reproducen sin ninguna dificultad: «zapatos, servillas, borceguíes, alcorques, chapines».

173. Ibídem, págs. 242-243. La imitación incluía tanto la observación minuciosa como la reproducción de las herramientas: «Desde que la lana se lava hasta que sale labrada y tejida en el telar, y cuando los otros indios maestros iban a comer y en las fiestas, los dos tomaban las medidas de todos los instrumentos y herramientas, ansí de peines, tornos, urdidero, como del telar, peines y todo lo demás, que hasta sacar el paño son muchos oficios».

174. Bartolomé de Las Casas, *Apologética historia sumaria*, México, UNAM, 1967, t. I, pág. 327.

175. *Ehuatlapitzalhuehuetl*, es decir, «tambor-instrumento con vientre de piel» (Lockhart, 1992, pág. 281).

176. Motolinía (1971, pág. 237).

177. Las Casas (1967, t. I, pág. 327).

Los indios demostraron el mismo talento reproductor en materia de construcción y de arquitectura: «Después que los canteros de España vinieron, labran los indios todas cuantas cosas han visto labrar a los canteros nuestros, ansí arcos redondos, escarzanos y terciados, como portadas y ventanas de mucha obra, y cuantos romanos y bestiones han visto, todo lo hacen y muy gentiles iglesias y casas a los españoles». Una anécdota divertida ilustra el tamaño e incluso los excesos del mimetismo indígena. Un artesano indio encontró a un español vestido con un escapulario puntiagudo, el «sambenito», propio de los penitentes de la Inquisición. Intrigado por lo que tomó por una vestimenta propia de cuaresma, se puso rápidamente a fabricar «sambenitos» y a venderlos por las calles gritando *«¿Ticohuaznequi Benito?»* («¿Quieres comprar un Benito?»). La historia hizo reír a los habitantes de la ciudad e inspiró también un dicho. Esta copia frenética podía apoderarse de los productores indios y, a veces, conducirles a fabricar cualquier cosa.[178]

La anécdota plantea otra cuestión, la de la relación de los indios con el mercado colonial. Su extraordinaria capacidad mimética era algo más que una demostración de virtuosismo gratuito o de inagotable ingenio.[179] La fabricación de objetos a la europea respondía a la demanda de una clientela, india y española, ávida de estos productos y de obtenerlos a un precio más bajo. La copia indígena repercutió de inmediato en la competencia a la que se libraban los artesanos españoles e indios. Permitió que los naturales rompieran el monopolio de los artesanos españoles ofreciendo mercancías de calidad a los consumidores de la ciudad y del campo. Aquí, el mimetismo y el acceso al mercado parecen ir a la par.

El mimetismo tuvo efectos ambivalentes. Precipitaba la inserción de los indios en un universo económico y técnico de origen occidental. Sin embargo, al tiempo que establecía lazos de dependencia –de los copistas con respecto al modelo, del México indio con respecto a la península ibérica–, abría un campo para los trabajadores indígenas. Los indios mejor cualificados obtenían un margen de maniobra y de invención y lo aprovechaban intensamente.

178. Motolinía (1971, págs. 243-244).

179. «Cosen con una pluma o con una paja, o con una púa de metal» (Motolinía, 1971, págs. 241, 242 y 244).

¿Bastaba este margen para salvaguardar las creencias y los gestos antiguos? La multiplicación de las copias tenía lugar en un marco desritualizado, que había perdido el sentido que la tradición autóctona asignaba al trabajo de los hombres. El espacio creciente que ocupaba la máquina europea también explica este desengaño. Si los tejidos de tipo español eran conformes a los modelos hispánicos era porque se producían con oficios de origen peninsular y según una organización protocapitalista de la producción. La reproducción acelerada, a escala y en cantidades preindustriales era el fruto de una intervención de la máquina europea. Esto era aún más cierto para los libros y grabados que salían de las prensas de las imprentas. Mercado, máquina y mimetismo andaban por tanto unidas.

## Mimetismo y comunicación

Mediante el teatro y la ritualización dramática, la reproducción del imaginario occidental generó una nueva dimensión del proceso mimético.[180] Los misioneros utilizaron el teatro para explicar y difundir el contenido de la fe cristiana. Obras edificantes «representaron», es decir, presentaron los episodios de la historia santa, las grandes figuras del panteón cristiano y la geografía sagrada de Occidente. Una vez más, algunos indios participaron activamente en ello. El argumento del espectáculo se debía a los monjes pero lo realizaban los indios.[181] Estos últimos fabricaban y montaban los decorados, animaban la parte musical y cantada, e interpretaban todos los personajes y, a menudo, sus propios papeles. La calidad y la fidelidad de la representación indígena sorprendieron a los observadores españoles. Los términos «contrahacer» (imitar) y «al natural» se repiten en sus escritos para expresar la perfección de unas realizaciones que se aproximaban tanto al modelo propuesto que terminaban por confundirse con él.

180. Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979.

181. Los monjes de Nueva España decidieron llegar al público indígena montando espectáculos. Los más espectaculares tuvieron lugar durante la década de 1530 en Tlaxcala y México. Véase Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974, y Arróniz (1979).

Para el dominico Bartolomé de Las Casas, «cierto parece o que son ángeles o que son monstruos entre hombres».[182] Esta vez, la habilidad mimética deja de evocar la imagen caricaturesca del mono y de su animalidad para convocar el ejemplo de criaturas cuyas capacidades sobrepasan las del ser humano, ángeles o monstruos.

El mimetismo intervino igualmente en el dominio del culto católico. Motolinía habla de la admiración y del entretenimiento que percibe durante una visita a una aldea. Antes de su llegada, unos indios habían llamado a los fieles a misa, recitado el catecismo y dicho las oraciones; incluso habían hecho sonar las campanas como si se tratara del momento de la ofrenda y de la consagración, «y esto se hace ya más de seis años». El hecho de que este celo de los nuevos conversos hubiera podido jugar una mala pasada a la Iglesia no parece enfriar en absoluto el entusiasmo del franciscano.[183] Esta disposición sorprendente se explica por la formación que estos indios habían recibido en los conventos franciscanos. A la lectura y a la escritura se habían añadido la música, el dibujo, la caligrafía y la pintura. Los jóvenes indígenas habían aprendido a reproducir la imagen europea al mismo tiempo que penetraban en otro universo de comunicación gráfica y sonora.[184]

No es indiferente que el aprendizaje de la escritura, de la música y del dibujo tuviera lugar simultáneamente. «Hay muchos niños de hasta once o doce años que saben leer y escribir, cantar canto llano y canto de órgano, y aun apuntar para sí algunos cantos.» Los tres modos occidentales de expresión se basan efectivamente en el mismo principio: signos alfabéticos, notas e «imágenes» se encargan de reproducir la palabra, el sonido o la visión. En todos los casos, los alumnos indígenas se vieron confrontados con concepciones y técnicas inéditas para ellos.[185] La coherencia del sistema europeo facilitó probablemente la tarea de los monjes maestros. Sus discípulos mexicanos podían darse cuenta de que la disposición de las figuras en un espacio de tres

182. Las Casas (1967, t. I, pág. 328).
183. Motolinía (1971, pág. 92). En muchas comunidades, algunos indios se acostumbraron a sustituir al clero español.
184. «El arte fue dirigido, planificado iconográficamente y finalizado para conseguir las metas precisas», en Sartor (1992, pág. 207).
185. Salvo tal vez en materia de notación musical.

dimensiones obedecía a los mismos principios de orden que la composición escrita o la distribución de los sonidos en el seno de una armonía hispano-flamenca.[186]



## Copiar o interpretar



La implicación directa de los indios en las representaciones teatrales explica la eficacia del espectáculo y la impresión que produce en el público, que también es invitado a participar en la acción. Pero la intervención india marca igualmente los límites y las ambigüedades del mimetismo escénico. Aunque los religiosos no tuviesen conciencia de ello, la representación indígena tendía a desviarse del modelo hispánico original, pues era tributaria de una aproximación india a la interpretación y la escena. Actor y personaje se confundían en la mente de los indios, que, durante siglos, habían designado del mismo modo -*ixiptla*- a la víctima del sacrificio, al dios que ésta encarnaba o al sacerdote que recibía su nombre. El mimetismo impuesto por Occidente se prestaba así a desviaciones que prosperaban tras las apariencias engañosas de la copia exacta; un resultado paradójico, pero propio de muchas de las situaciones que confrontaban la occidentalización con las reacciones indígenas.

En realidad, en los primeros tiempos la noción de copia se muestra muy elástica, y varía desde la reproducción o copia exacta hasta la interpretación inventiva. En el plano técnico, el aprendizaje de la escritura se inicia con la realización de copias tan perfectas que no se aprecia una diferencia entre el original y su réplica. Es significativo que el primer ejercicio de escritura consistiera en hacer que un indio de Texcoco copiara una bula pontifical. El resultado fue de un realismo pasmoso: «sacóla tan al natural». Los discípulos indígenas sobresalieron igualmente en la caligrafía: «Luego las sacan tan contrahechas que no hay quien juzgue haber diferencia entre la muestra y en las que de nuevo sacan». Las Casas cuenta que un monje franciscano le

186. Motolinía se extasía con la habilidad de un indio intérprete de rabel: «Toma con el rabel entre las flautas tiple, y discantaba entre las flautas o sobre las flautas» (Motolinía, 1971, págs. 237-238).

mostró un libro escrito por un indio y que, por un momento, creyó que se trataba de una obra impresa, pues la calidad de la tipografía aproximaba este trabajo manuscrito a una obra salida de las prensas occidentales.[187] Las Casas cita igualmente el ejemplo de una carta que le enviaron los indios de México y que presentó al Consejo de Indias. El documento dejó perplejos a los consejeros, que fueron incapaces de determinar si se trataba de un texto impreso o escrito a mano. Los indios se habían convertido en maestros calígrafos, y rivalizaban con el trabajo de la máquina, en este caso la prensa de imprenta. El mimetismo rara vez habrá sido tan perfecto.

En materia de pintura, la crónica tampoco admite matizaciones. Desde la década de 1540, los pintores *tlacuilos* se convirtieron en excelentes copistas seguidores de las normas europeas. «Después que los cristianos vinieron han salido grandes pintores, después que vinieron las muestras e imágenes de Flandes e de Italia que los españoles han traído [...] no hay retablo ni imagen [por] prima que sea que no saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que de Castilla viene.»[188] Bartolomé de Las Casas, inspirándose probablemente en Motolinía, se muestra también elogioso. Los «progresos» son especialmente notorios en materia de representación humana y animal.[189] En su «historia verdadera» de la conquista de México, Bernal Díaz del Castillo –que habitualmente no es blando con los indios– tampoco escatima elogios sobre el talento de los pintores mexicanos.[190]

---

187. Las Casas (1967, t. I, pág. 327).
188. Motolinía (1971, pág. 240).
189. Ibídem. Bartolomé de Las Casas, por su parte, no vacila en aproximar el arte de los artistas indígenas al de Flandes: «De los oficiales que entre ellos había y hoy hay, pintores de pincel y el primor con que las cosas pintadas que quieren hacen, es ya tan manifiesto y claro que será superfluo decillo por novedad, mayormente después que se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia cuanto los más primos oficiales de Flandes y *otras cualesquiera* naciones las pueden sacar perfeccionadas, y pintores ha habido entre ellos tan señalados que sobre muchos de los señalados donde quiera que se hallasen se pueden señalar» (1967, t. I, págs. 322-323).
190. «Tres indios hay ahora en la ciudad de México tan primísimos en su oficio de entalladores y pintores, que se dicen Marcos de Aquino y Juan de la Cruz y el Crespillo, que si fueran en el tiempo de aquel antiguo o afamado Apeles, o de Micael Ángel, o Berruguete que son de nuestros tiempos, también les pusieran en el número de ellos» (Díaz del Castillo, 1968, t. I, pág. 275). «Se me significaba a mi juicio que aquel tan nombrado pintor como fué el muy antiguo Apeles y de nuestros tiempos que se decían Berruguete y Miguel Ángel, ni de otro moderno ahora nuevamente muy

No nos imaginemos, sin embargo, la copia antigua a partir de nuestro uso de la fotografía, el escáner o la fotocopiadora –estamos demasiado acostumbrados a la exactitud de la reproducción mecánica–. En el siglo XVI, el único dominio, en principio, en que la copia podía ser técnicamente perfecta, el único registro donde era casi el puro producto de la intervención de la máquina, era el del grabado y la impresión gráfica. En los restantes casos, a excepción del dogma, la concepción europea de la reproducción dejaba un campo considerable a la interpretación, especialmente en el registro artístico. Aunque el modelo europeo seguía siendo en esencia la manifestación de la superioridad de los vencedores, a los indios se les reconocía el derecho a la invención en la copia. Las Casas se refiere a ella explícitamente cuando alaba «las maneras tan exquisitas y nuevas que inventan» y al añadir que «y de cuántas y cuáles cosas sacan y toman materia de adornar y complir e perficionar los actos que pretenden representar...».[191]

La pintura europea procuraba ante todo evocar un tema con la ayuda de una gama restringida de elementos estrictamente indispensables, siempre extraídos de un repertorio conocido por la gran mayoría.[192] Este margen que se dejaba al artista coincidió con la falta de preparación de los pintores mexicanos. Éstos no poseían ninguna noción de historia de la pintura europea ni de la evolución de los estilos, y las formas que reproducían aplicadamente eran demasiado nuevas para imponerse de un modo interiormente apremiante. Este desconocimiento y esta distancia constituyeron a la vez un inconveniente técnico y la fuente de una relativa libertad.[193]

nombrado, natural de Burgos [...], el cual tiene gran fama como Apeles, no harán con sus muy sutiles pinceles las obras de los esmeriles ni relicarios que hacen los tres indios maestros de aquel oficio, mexicanos, que se dicen Andrés de Aquino y Juan de la Cruz y el Crespillo» (Ibídem, t. II, pág. 362).

191. Las Casas (1967, t. I, pág. 328).

192. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1986, págs. 45-56.

193. Aun cuando la distancia con Europa se reduzca muy rápidamente. En cuanto los pintores del viejo continente se acostumbraron a buscar en los grabados de los libros antes que en la lenta evolución estilística de la tradición local, los artistas de ambos mundos empezaron a compartir unas condiciones de trabajo bastante análogas: la disponibilidad del modelo grabado hizo que éste predominara sobre otras herencias.

En los Andes se desarrollaron procesos parecidos, aunque con desfases debidos a las guerras civiles y con variaciones ligadas a las particularidades de las órdenes religiosas y las poblaciones sometidas.[194] En el hemisferio norte, como en el hemisferio sur, la cristalización de la situación colonial tiene lugar en el marco de una vasta empresa de reproducción, la occidentalización, que, primero, tiene la forma de un injerto brutal de los marcos y modos de vida europeos y, posteriormente, se renueva al hilo de los tiempos, ya que las transformaciones sucesivas de la misma Europa occidental repercuten y se introducen en la América española.

Las dinámicas miméticas de la occidentalización,[195] que se desplegaron en medios perturbados, imprevisibles e inciertos, canalizaron progresivamente los desórdenes de la conquista. Favorecieron convergencias, equilibrios e inercias que, a su vez, produjeron nuevas formas de vida y de expresión. Rasgos de diversa procedencia -institucional, religiosa, artística, jurídica o económica- se aglutinaron para formar polos estabilizadores como, por ejemplo, el culto de las imágenes mariales, encabezado por la virgen de Guadalupe,[196] que ocupó un lugar destacado en la sociedad colonial.[197]

Del mismo modo que en Nueva Francia, Nueva Holanda o Nueva Inglaterra, en el caso de la América española la occidentalización aparece como una empresa de duplicación de las instituciones del Viejo

---

194. Bernand y Gruzinski, *Histoire du Nouveau Monde* (1991 y 1993) (trad. cast.: México, FCE, 1999); Wachtel (1971) (trad. cast.: Madrid, Alianza, 1976).
195. Dinámicas, y no «lógicas», pues estas últimas supondrían un automatismo, una racionalidad e incluso una ineluctabilidad que las fuentes desmienten.
196. Gruzinski (1990, págs. 180-221) (trad. cast.: México, FCE, 1999).
197. Podemos considerar la colonización del Nuevo Mundo a partir de la copia, de la imitación, del doble, de la reproducción o de la representación. Desde este punto de vista al menos, la relación entre América y Europa se emparenta con la que observamos entre una copia y su original. Pero una relación de este tipo es cualquier cosa menos simple. Implica una dependencia que se puede modificar con el tiempo y cambiar, desde *la sumisión más estrecha* hasta la inversión de la relación, cuando no a la ruptura irreversible. En cuanto al duplicado del original, puede adoptar las formas más diversas: creación de dobles, elaboración de copias exactas o de réplicas degradadas, apresuradas, inacabadas, desviación o neutralización de la referencia, captura e inversión en los casos más extremos. Estas observaciones valen sin duda para otros ejemplos de occidentalización; el caso de la Rusia zarista viene de inmediato a la mente, aunque los ritmos, las formas y las etapas difieran, por supuesto, de un contexto al otro.

Mundo, de reproducción de las cosas de Occidente y de representación de los imaginarios europeos. Pero, a diferencia de la experiencia inglesa, holandesa e incluso francesa, la «Conquista» española convierte al indígena en uno de los protagonistas de la reproducción. Para lo mejor y para lo peor: «¿Quién ha edificado tantas iglesias y monasterios como los religiosos tienen en Nueva España, sino los indios con sus manos y proprio sudor?».[198] Esta diferencia fundamental –fuera de la América castellana, el indio termina ineluctablemente por ser marginado, excluido o exterminado– explica que el mimetismo se pueda convertir automáticamente en una fuente de invenciones y de mestizajes. Dado que la versión indígena de la reproducción incorpora siempre una interpretación, desencadena una cascada de combinaciones, yuxtaposiciones, amalgamas y encuentros donde tiene lugar el fuego cruzado del mimetismo y los mestizajes.





Ciertamente, la occidentalización tropezó con resistencias que adoptaban formas diversas, desde la rebelión abierta a todo tipo de hostilidades larvadas. Los «idólatras» rechazaban el cristianismo.[199] Los indios que huían de las «congregaciones», esas reuniones forzosas de las poblaciones, los que se ocultaban en las selvas del Petén[200] o los que simplemente saboteaban el trabajo en las minas manifestaban la repulsa de los modos de vida que la Corona y la Iglesia pretendían imponerles. No obstante, estas actitudes no ponen nunca verdaderamente en cuestión la dominación española, salvo en las fronteras. Y sobre todo, coexisten siempre con otras formas de reacción, directamente inducidas por la occidentalización, que aprovechan cualquier margen de maniobra, por pequeño que sea, que la cristianización o la introducción de las técnicas europeas permitan a las poblaciones vencidas.

Por lo tanto, conviene abordar los mestizajes de la América hispánica en este contexto global: caos de la América invadida tras la con-

198. Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* [1596], México, Porrúa, 1971, pág. 422; y Gómez Martínez (1977, pág. 100).

199. Véase el caso de los hombres-dioses a lo largo de la época colonial en Gruzinski (1985).

200. Nancy M. Farris, *Maya Society under Colonial Rule. The Collective Enterprise of survival*, Princeton, Princeton University Press, 1984; y Grant D. Jones, *Maya Resistance to Spanish Rule. Time and History on a Colonial Frontier*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.

quista, occidentalización impuesta a escala continental y mimetismo ejercido por los propios indígenas. En el triple contexto de la «Conquista», de la occidentalización y del mimetismo, los mestizajes aparecen primero como una reacción de supervivencia ante una situación inestable, imprevista y ampliamente imprevisible. En este sentido, responden a este estado de fragmentación. Pero estos bricolajes constituyen igualmente un efecto de la occidentalización cuando provienen de la copia y de la apropiación de elementos europeos por parte de los indígenas.

Hemos de considerar, por tanto, los mestizajes americanos como un esfuerzo de recomposición de un universo pulverizado y, a la vez, como una adecuación local a los nuevos marcos impuestos por los conquistadores. Estos dos movimientos son inseparables. *Ninguno* de los dos se escapa del medio profundamente perturbado que hemos descrito.

SEGUNDA PARTE

# Los mestizajes de la imagen

CAPÍTULO 5

# El mono y la centauresa

*Una curiosa mezcla de elegancia,*
*extraña y china,*
*de una belleza sorprendente y perturbadora a la vez.*
PETER GREENAWAY, *The Pillow Book*

En el México del Renacimiento, los mestizajes invaden casi todos los dominios de la existencia. De ordinario, a falta de fuentes o de método, se prestan mal a exploraciones sistemáticas. La imagen es la excepción. Los manuscritos pintados y los frescos de los conventos constituyen un considerable conjunto a la vez accesible e inmenso (las superficies pintadas alcanzan una extensión cercana a los 300.000 metros cuadrados). Los historiadores del arte los han relegado a menudo al cajón de las curiosidades, como si estas obras, carentes de los prestigios del Renacimiento o del «fascinante misterio» del arte precolombino, les incomodaran.[201]

## El «desorden de los estilos»

Razones funcionales pueden explicar el efecto de la imagen occidental en el seno de las tierras recién conquistadas: la imagen –dibujo, grabado, cuadro, fresco o lienzo– responde a las exigencias de la lucha contra la idolatría y a las de la evangelización, permite atenuar el obs-

201. La obra de Constantino Reyes-Valerio, *El pintor de conventos. Los murales del siglo xvi en la Nueva España*, México, INAH, 1989, sigue siendo una excepción. Comprende una bibliografía que reseña los trabajos anteriores a 1990.

táculo de las barreras lingüísticas y conceptuales, moviliza capacidades de asimilación preparadas por siglos de prácticas pictóricas y pictográficas,[202] y, poco a poco, ocupa el lugar de los antiguos códices. Las órdenes religiosas, especialmente los franciscanos, dan un impulso decisivo a lo que, desde el principio, aparece como una guerra de las imágenes cristianas contra los ídolos de los indios.[203]

La difusión de la imagen occidental constituye una de las manifestaciones más logradas de mimetismo. Sirve para reproducir en el medio conquistado elementos esenciales del decorado visual y de los imaginarios europeos. También muy tempranamente, la imagen que llega de Europa suscita copias cuya ejecución se confía a *tlacuilos* indígenas, provenientes de otras tradiciones. Estos artistas mexicanos descubren formas nuevas que se deben a moldes sorprendentemente diversos, puesto que el arte europeo que se difunde en América es una amalgama de maneras y de estilos, español y flamenco, italiano y germánico, medieval y renacentista. Los artistas indios observaron, copiaron e interpretaron de nuevo esos múltiples modelos, tanto más libremente cuanto que, a diferencia de sus colegas europeos, podían eludir la sujeción a las tradiciones, las escuelas o los criterios estilísticos del Viejo Mundo. De ahí la profusión de los hallazgos y de los estilos que constituyen la manifestación más brillante del Renacimiento indígena en México.[204]

¿Podría ser el arte que surge de sus manos únicamente un «infinito desorden de los estilos» que mezcla sin vergüenza el románico con el gótico, lo renacentista con lo hispano-morisco, y lo amerindio con lo ibérico y lo flamenco? ¿O expresa, en cambio, sabias alianzas inventadas para apropiarse de las formas separadas de su medio histórico, tan invasoras y desarraigadas como los seres que se instalaron en América? ¿Cómo se llevó a cabo la mezcla y con qué fines?

---

202. Sobre las técnicas prehispánicas y los pintores anteriores a la conquista, véase *Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos*, México, INAH, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
203. Gruzinski (1990) (trad. cast.: México, FCE, 1999); para los testimonios iconográficos, ídem (1991) y (1994) (trad. cast.: Barcelona, Moleiro, 1994).
204. Sabemos pocas cosas sobre estos pintores: algunos nombres, la existencia probable de equipos circulando por vastas regiones entre los monasterios de una misma orden religiosa y, en cada aglomeración indígena, la presencia de un *tlacuilo* capaz de pintar mapas encargados por los españoles. Véase Reyes-Valerio (1989) y Gruzinski (1994).



Peter Greenaway, *The Pillow Book* (véase pág. 116). © M. Guillaumot/Stills Press.

Antes de tratar de responder a estas preguntas, un rodeo por la creación cinematográfica nos ayudará a tomar la medida del fenómeno, pues los cineastas son creadores de imágenes que, probablemente, tienen tanto que enseñarnos como la historia del arte o la historia cultural.

## *The Pillow Book*

Las imágenes del filme de Peter Greenaway crean un universo en el que se enlazan épocas y civilizaciones. No es la primera vez que el cineasta inglés hace malabarismos con las referencias históricas, pero en anteriores ocasiones pertenecían, en su mayoría, al dominio europeo. El punto de partida de *The Pillow Book* es asiático: un clásico japonés perteneciente al género Sôshi, de «escritos íntimos», muy extendido en el siglo x. Del libro de cabecera de Sei Shônagon, Greenaway extrae una serie de textos e imágenes que acompañan al desarrollo de la intriga: «En los años setenta, en Kyoto, un calígrafo celebra el aniversario de su hija Nagiko escribiéndole delicadamente sus deseos en la cara y firmando su mensaje en la nuca de la niña. Al volverse mujer, Nagiko *inicia* la búsqueda del amante-calígrafo ideal que use todo su cuerpo en lugar de papel. Su encuentro con un joven intérprete le permite intercambiar los papeles, acceder a la escritura y realizar su ambición literaria convirtiéndose a su vez en escritora calígrafa de cuerpos masculinos. A través de trece libros, la pasión fatal de Nagiko transcurre sobre los cuerpos pintados».[205]

Las imágenes del cineasta componen marqueterías «de una belleza sorprendente y perturbadora a la vez»: visiones de la corte nipona del siglo x, préstamos del cine japonés de los años cincuenta, o un desfile de moda contemporáneo en un Hong Kong de finales de siglo. Estas secuencias se incrustan como pantallas en la pantalla, y dialogan con la escena principal creando un desarrollo tan homogéneo que la mirada del espectador no consigue desprenderse de esta segunda visión. Escrituras e imágenes se penetran mutuamente de manera físi-

---

205. Extraído del *press book* reproducido en *Virgin Mégapresse*, 13 de febrero de 1997, pág. 39. Véase también Sei Shônagon, *Notes de chevet*, traducido al francés y comentado por André Beaujourd, Gallimard, 1997.

ca: la escritura pintada sobre el rostro o trazada sobre el cuerpo humano se convierte en un libro animado; o, convertida en luz en un campo de sombras, se proyecta sobre los muros que cercan a los personajes. A la vez textos e imágenes, los cuerpos se transforman en verdaderos ideogramas vivos. Las sexualidades se cruzan,[206] las músicas del mundo se suceden. Melodías chinas occidentalizadas acompañan al rock japonés; y los extraños minuetos de Guesch Patti casan con músicas rituales tibetanas que, a su vez, hacen eco a un canto de boda afgano y a unas músicas contemporáneas. «El público es un compuesto de *chinos*, japoneses y europeos»,[207] una mezcla de multitudes.





Estas variaciones continuas sobre Oriente y Occidente rompen con la mirada que, por lo general, Europa dirige a Asia. En *Tokio ga*, Wim Wenders se contentaba con preguntarse, como visitante y como europeo, por la imagen en Japón. Durante mucho tiempo, los filmes sobre Asia rodados por Occidente han explotado sin vergüenza los clichés del exotismo oriental,[208] mientras que la cinematografía japonesa ha occidentalizado las visiones que producía para que se las pudiera ver y apreciar en las salas de Occidente. Las obras de Kurosawa contienen ejemplos de ello. Más recientemente, algunos realizadores chinos le han pisado los talones jugando con una estetización de la imagen destinada a seducir a Hollywood.

No obstante, entre producir clichés exóticos y occidentalizar la tradición local, también han surgido nuevas opciones. La circulación acelerada de formas genera lenguajes compuestos e imaginarios comunes constituidos de sonidos y de imágenes extraídas de los universos más dispares:[209] difumina las referencias habituales. *The Pillow*

206. Una pareja mixta y heterosexual –Nagiko es japonesa y su amante occidental– «engendra» a otra pareja mixta y homosexual –un editor japonés y este mismo occidental–. La bisexualidad del europeo trenza un lazo físico entre Nagiko y el editor.

207. Peter Greenaway, *The Pillow Book*, París, Dis Voir, 1996, pág. 32.

208. En este registro, las suntuosidades decadentes de *El último emperador* (The Last Emperor, 1987) perpetúan una tradición que ilustran *La dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, 1948) y *Cincuenta y cinco días en Pekín* (Fifty five days at Peking, 1963).

209. Por mucho que los filmes de Takeshi Kitano afirmen explícitamente «proceder de una reacción» contra la occidentalización de Japón, no es esto lo que hace que el viaje en pareja hacia la nada relatado en *Hana-Bi* Flores de fuego (1977) resulte turbador. La frecuentación de la muerte a la que nos conduce este filme se debe al mismo universo destrozado de *Rompiendo las olas* (Breaking the Waves, 1995), del danés Lars von Trier, o de *Crash* (1996), del canadiense David Cronenberg.

*Book* filma un mundo –Japón, Hong Kong– donde el enfrentamiento entre Oriente y Occidente se ha transformado radicalmente, donde las nociones de exotismo, de centro, de periferia y de modernidad han perdido su nitidez tranquilizadora. La cámara trata las relaciones entre Oriente y Occidente, pero sin plantearse la cuestión del Otro, explora la mezcla de los mundos que Greenaway revisa en todas sus formas. Es su manera de describir –al filmarlo– y de pensar –al suscitarlo– un mestizaje que por lo común resulta muy difícil de aprehender. El resultado es desconcertante. Pero ¿no es ésta la marca del mestizaje? ¿*The Pillow Book* es un filme occidental a la japonesa o un pastiche paródico? ¿Greenaway trata de exotizar Japón, o se deja absorber por Asia? Esta visión sometida a influencia, ¿es japonesa o inglesa? El mestizaje no permite respuestas tajantes. Si Greenaway extrae su imaginería de lo más profundo –el siglo X– de una sociedad no occidental, su relación con el pasado japonés no tiene nada de arqueológico: adopta de entrada la forma de una apropiación y de una recreación.

Para conseguirlo, Greenaway utiliza todos los medios. Selecciona y combina tres pantallas distintas: una, de formato Cinemascope, en color, que relata la vida de Nagiko en Tokio, con la cámara en el suelo como en los filmes de Ozu; otra pantalla de menor dimensión, que cuenta en blanco y negro los inicios y el final de esta japonesa; y, por último, las ventanas de tamaño reducido y colores refinados. Las imágenes incrustadas ilustran las citas que toma prestadas de las *Notas de cabecera* de Sei Shônagon, como si se tratase de miniaturas animadas que salen de su época lejana. En lugar de fundirse con la imagen principal, estos cuadros preciosos existen al mismo tiempo que ella, y su asociación produce una serie de efectos visuales que transfiguran la intriga. La yuxtaposición de las épocas ilumina y legitima los proyectos de Nagiko, mientras que los colores refinados del pasado subrayan o corrigen la grisalla de la modernidad.

De otro modo pero con el mismo objetivo, Greenaway se apodera de los recursos de la caligrafía para crear un universo visual que se renueva sin cesar al ritmo de las lenguas y de los alfabetos.[210] Las escri-

210. Elaboradas a principios del siglo XVII pero igualmente entre dos mundos, las construcciones caligráficas que aparecen en las ilustraciones del cronista peruano Guamán Poma no son más gratuitas que las de Peter Greenaway.

turas y las lenguas –cerca de unas veinte, estas últimas– se entrelazan. La caligrafía abandona su dimensión puramente decorativa para dar cuerpo al espacio en que crecen los personajes. La desviación de lo ornamental abre la pantalla a citas de todo tipo, que inscriben en el cuerpo de los actores los caracteres de la antigua Roma, los ideogramas chinos, o los saberes de la India y el islam. La relación especial que Greenaway establece entre texto e imagen se convierte así en una trama de mestizajes planetarios, cuyos componentes, sin embargo, no pierden nunca su singularidad.

*The Pillow Book* no nos proporciona la clave de las imágenes mestizas del México del Renacimiento. Pero, como *Europa*, consigue que nuestra mirada se familiarice con fenómenos, procesos y mecanismos –de captura, apropiación, imbricación o sintonización– que habitualmente no percibimos.

## El mono, la flor y la centauresa

La Casa del Deán es el edificio más antiguo de la ciudad mexicana de Puebla, muy rica en recuerdos de la época colonial. Como su nombre indica, la Casa perteneció a un eclesiástico, Tomás de la Plaza, que fue, de 1564 a 1589, el tercer deán de la iglesia de Puebla. Se sabe poco de este personaje que tuvo el buen gusto de hacer de su residencia una de las maravillas del Renacimiento mexicano.[211]

La visita de esta suntuosa vivienda reserva muchas sorpresas. En uno de sus dos salones de gala se despliegan los *Triunfos* de Petrarca.[212] En el otro, una procesión de elegantes amazonas atraviesa un decora-

211. Alfonso Arrellano, *La Casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo xvi en Puebla*, México, UNAM, 1996. El mejor estudio sigue siendo el artículo de Erwin Walter Palm, «El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán en Puebla», en *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Fundación Alemana por la Investigación Científica, t. VIII, Puebla, 1973, págs. 57-62. Los primeros resultados del análisis desarrollado aquí están expuestos en «Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento», en Berta Ares Queija y Serge Gruzinski (comps.), *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1997, págs. 349-371.
212. El tema de los Triunfos está presente en los tapices flamencos de la iglesia del Colegio de Niñas de México, cuyo inventario es de 1572 (Sartor, 1992, pág. 278).

do hispano-flamenco: las sibilas. Durante la Edad Media, el arte cristiano había dado una segunda vida a estas profetisas de la Antigüedad que habrían anunciado la llegada del Mesías. Los pintores, tapiceros y escultores se habían inspirado a menudo en ellas.

El desfile de las sibilas transcurre entre dos frisos que muestran un decorado vegetal en el que retozan criaturas sorprendentes: entre ellas, unas centauresas de generoso pecho tienden flores a unos monos con zarcillos en las orejas y el pelo cortado al cepillo. Estas parejas de monos y centauresas animan escenas tan divertidas como enigmáticas.

Los monos no son algo nuevo para la pintura europea. Desde la Edad Media juguetean en los márgenes de los manuscritos, entre juglares y campesinos, y los que retozan en las orlas floridas de las *Horas de Spínola*,[213] o los que vemos delicadamente pintados en un tapiz floreado del Museo del Louvre, son clavados a los de Puebla. La figura del mono está cargada de significados simbólicos, y su exotismo la coloca naturalmente junto a los animales extraños o fantásticos. Unos veinte años antes de la realización de los frescos de Puebla, Pieter Bruegel el Viejo pintó un pequeño óleo sobre madera, que se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín. Muestra un soportal bajo el que se acurrucan dos monos, uno de cara y otro de perfil. El río Escalda y el puerto de Amberes ocupan un segundo plano detrás de los animales encadenados. Se ha pensado que podría tratarse de una alegoría que simboliza la esclavitud de los Países Bajos bajo la dominación española.

Pero el zarcillo que llevan los monos de Puebla les confiere un aspecto irresistiblemente mexicano. Estos animales ocupaban un lugar importante en el México antiguo. Los indios los domesticaban sin dificultad y les divertía su predilección por las damas.[214] Los pintores del *Códice florentino* nos han dejado la imagen de unas criaturas burlonas, de mirada perdida y entretenida, y de rostro casi humano.[215] Los monos también estaban presentes en los mitos y en los ritua-

---

213. Manuscrito conservado en el Museo J.P. Getty de Brentwood, y reproducido en Michael Camille, *The Margins of Medieval Art*, Londres, Reaktion Books, 1992, pág. 156.
214. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, México, AGN, 1979, t. III, libro XI, fol. 9 v°.
215. Ibídem, fol. 14 v°.

les. Los antiguos mexicanos creían que los miembros de una de las primeras humanidades se habían transformado en monos después de un huracán: este recuerdo se conservó en las crónicas indias y mestizas de la segunda mitad del siglo XVI.[216]





El mono también era una de las veinte figuras del calendario adivinatorio. Con el nombre de *ozomatli*, correspondía al signo del onceavo día.[217] Las representaciones clásicas lo adornan con un zarcillo y un corte de pelo al cepillo como los de sus congéneres de Puebla.[218] Los nahua asociaban al mono *ozomatli* con la buena suerte y la alegría y, en su acepción negativa, con la vida libertina. Los hombres nacidos bajo este signo estaban destinados a ser cantores, pintores o bailarines, a vivir rodeados de muchos amigos y a emparentarse con señores y príncipes. Las mujeres, por su parte, tendrían encanto y voz y llevarían una vida ligera –«no muy honesta ni casta»–.[219] Los desafortunados, pues el signo podía ser nefasto, sufrirían una muerte prematura.[220]

Los otros dos elementos, la flor y la centauresa, son también intrigantes. La centauresa proviene manifiestamente de la Antigüedad clásica. No sabemos por qué camino entró en América. En cuanto a la flor que vemos abierta o marchita, parece pertenecer a la flora mexicana: tal vez se trate del *poyomatli* o *puyomate* –que florece en un arbusto de nombre lúgubre, la *Quararibea funebris*– o más probablemente

216. Michel Graulich, *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*, Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1982, pág. 75. Los monos eran pues los supervivientes de una humanidad precedente: «Olvidados del uso de razón, perdieron la habla y [...] quedaron de la manera que ahora los vemos que no les falta otra cosa sino la habla (y quedaron mudos) para ser hombres perfectos», en Diego Muñoz Camargo, «Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala», en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, edición a cargo de René Acuña, México, UNAM, 1984, pág. 202. La *Historia de México*, la *Leyenda de los Soles*, los *Anales de Cuauhtitlán* y los *Memoriales* de Motolinía incluyen informaciones sobre el mono precolombino.
217. Varias especies corresponden a la descripción de este animal: *Alouatta palliata mexicana, A. villosa mexicana, Ateles neglectus*, etc., en Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, edición a cargo de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Banamex, t. II, 1982, pág. 704.
218. Véase el *Códice de Fejérvary-Mayer* publicado por Miguel León-Portilla con el título de *Livre astrologique des marchands*, París, La Différence, 1992, págs. XXXI, XLI. En el *Códice Magliabechiano*, fol. 56, aparece un indio vestido con la piel de un mono *ozomatli* («en su lengua cuçumate») que acompaña a un dios del pulque. El *Códice Vaticano A*, fol. 6 r°, muestra tres monos pintados en medio de torbellinos.
219. Durán, 1967, t. I, pág. 230. En el *Popol vuh*, los monos, «las gentes de antaño», eran venerados por los artistas (Graulich, 1982, pág. 144).
220. Sahagún, 1977, t. I, págs. 349-350. Sobre el nuevo uso barroco del mono peruano en el arte andino colonial, véase Gisbert y Mesa, 1997, págs. 329-331.

del *ololiuhqui* (*Turbina corymbosa*). Estas plantas –el detalle tiene su importancia– son poderosamente alucinógenas.[221] La presencia de insectos en el fresco corroboraría esta hipótesis, puesto que el mundo amerindio los incluía en la composición de ungüentos que provocaban visiones.

Sin embargo, la reunión del mono, la centauresa y la flor no es arbitraria. Las actitudes misteriosas de la centauresa y del mono componen una escena que el friso repite e invierte varias veces. ¿Cómo interpretar el ademán de la centauresa, que dobla el tallo de la flor para que el mono pueda alcanzarla u olerla? La mera presencia de la flor alucinógena y el mono –una figura cargada de reminiscencias paganas– resulta sorprendente. ¿Cómo explicar su aparición en las habitaciones de un prelado de la Iglesia católica, próximo además al Santo Oficio en una época en que la ortodoxia tridentina se afirma universalmente? El pecho desnudo de las centauresas añade una nota de indecencia a esta exposición de supersticiones indias y sólo consigue aumentar nuestra perplejidad.[222] Cuando Peter Greenaway se apropia de ciertas parcelas de la tradición japonesa, sus escritos y el conjunto de su obra cinematográfica iluminan las imágenes mestizas que realiza. En Puebla no hay nada comparable. A falta de fuentes, ignoramos las intenciones de los pintores. A lo sumo, sabemos que, muy probablemente, los artistas son indígenas, y que su intervención se sitúa a mediados de la década de 1580. Pertenecen tal vez a los equi-

---

221. Otra candidata posible es la *Heimia salicifolia* o *sinicuichi*. Los antiguos mexicanos asociaban el mono *ozomatli* con la flor *ocumaxochitl*, que se ofrecía a los soberanos y a los dioses, «esperando que por este solo obsequio obtendrán de ellos abundantes gracias» (Francisco Hernández, *Obras Completas. Historia natural de Nueva España*, México, UNAM, 1959, t. I, cap. LXVIII, pág. 391). Se parecía a la flor del *Huacalxochitl*: «Se ofrecían en ramilletes a los héroes y a los que llamaban *tlatoani* porque sólo a ellos les era permitido hablar en las asambleas» (Ibídem, t. I, cap. LXV, pág. 390). Véase también Robert Gordon Wasson, *The Wondrous Mushroom. Mycolatry in Mesoamerica*, Nueva York, McGraw-Hill, 1980, págs. 66-67 y 88-91; *Códice Magliabechiano*, fol. 83 rº (representación del *ololiuhqui*); Doris Heyden, *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*, México, UNAM, 1983, págs. 21-34.

222. Es cierto que, en Bérgamo, en la iglesia de Santa María la Mayor, existe una marquetería con un tema igual de extraño: vemos reunidos, en torno al mástil velado de la Fortuna, a un mono y a un león-centauro de sexo femenino. La *Impresa* concebida por el pintor Lorenzo Lotto se referiría a los distintos estados del mercurio. Véase Mauro Zanchi, *Lorenzo Lotto et l'imaginaire alchimique. Les «imprese» dans les marqueteries du choeur de la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Bergame*, Bérgamo, Ferrari Editrice, 1998.



Centauro, iglesia de Ixmiquilpán, Hidalgo, México (véase pág. 125). © G. Mermet.



Los guerreros indios de Ixmiquilpán, convento agustino de Ixmiquilpán, Hidalgo, México
(véase pág. 125). 

pos de pintores de «romanos» (grutescos, adornos de estilo romano) que recorrían la parte central de México desde mediados de siglo.



## Los centauros de Ixmiquilpán

En la campiña mexicana es más fácil encontrar centauros que pintores indígenas, aunque para ello haya que recorrer varios centenares de kilómetros. Los frescos que decoran la iglesia agustina de Ixmiquilpán ofrecen unos bellos especímenes de centauro.[223] Situada a menos de doscientos kilómetros al noroeste de México, el pueblo indio de Ixmiquilpán -«el lugar donde crecen *quélites* o verdolagas»- es hoy una pequeña y próspera ciudad en la carretera de Texas y Estados Unidos.[224] Su plaza mayor es un hormigueo de gente los días de mercado, y la agitación de las calles entoldadas contra un sol cegador -donde el perfume de las flores se mezcla con los efluvios de las «fritangas»- contrasta con el torpor de la plaza que conduce a la iglesia.

En el interior del santuario, cuando el ojo cegado por el sol del «altiplano» y el azul metálico del cielo se ha acomodado a la penumbra, descubre, a cada lado de la nave, un largo fresco de dos metros de altura que se extiende sobre dos mil metros cuadrados. Su contenido es tan sorprendente como el de los frisos de Puebla. Unos guerreros indios, desnudos o vestidos con pieles de jaguar o de coyote, se enfrentan entre sí mientras otros combaten contra centauros en medio de un decorado de animales fantásticos y de inmensas guirnaldas vegetales que abrazan a los indios heridos o agonizantes. Varios combatientes blanden cabezas cortadas. El espectáculo parece una demostración de artes marciales, como las de los filmes de kung-fu, cuyos carteles empapelan los aledaños de la plaza del mercado. El conjunto es tanto más sorprendente cuanto que adorna el interior de una iglesia católica donde se celebra el sacrificio de la misa desde hace más de cuatro siglos. De ordi-



223. En las paredes laterales de la nave y en las «cenefas».
224. Sobre las etimologías posibles del nombre Ixmiquilpán o Itzmiquilpan, véase Alicia Albornoz Bueno, *La memoria del olvido. El lenguaje del tlacuilo. Glifos y murales de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpán, Hidalgo. Teopan dedicado a Tezcatlipoca*, Pachuca, Universidad Autónoma de Hidalgo, 1994, págs. 14-15.

nario, las únicas cabezas cortadas dignas de ser exhibidas a los fieles son las de los mártires de la fe.[225]

Elementos europeos e indios forman una trama extraña, fascinante e inextricable. Asignaremos al Renacimiento las guirnaldas vegetales de acantos, los capiteles cargados de granadas, el semblante agresivo, horrorizado o angustiado de los combatientes, los perfiles que ostentan muecas, los grutescos y los cornudos, la desnudez de las nalgas carnosas de los jóvenes guerreros, los centauros, los hipogrifos y las criaturas monstruosas fitomorfas. Tanto las posturas de los guerreros vencidos y agonizantes como la tensión dramática que marca las escenas y los personajes están tomadas de modelos europeos. Pero, curiosamente, en el fresco principal la iconografía cristiana apenas está presente: solamente las tres flechas que esgrime el centauro nos remiten al emblema de la orden de los agustinos, fundadores de la iglesia y del convento.

Atribuimos, en cambio, al mundo amerindio la ausencia de profundidad, el color uniforme del fondo –que en varias escenas se vuelve anaranjado–, la figuración estereotipada de los actores –cabezas de perfil y torsos de frente– y el cromatismo y los pigmentos. El color azul turquesa o *xihuitl*, a menudo degradado por el tiempo, connota la belleza preciosa y sagrada de la divinidad. Realza las guirnaldas vegetales, las guarniciones de plumas y los adornos. El color rosa del alba colorea las banderas y las bases de los grandes penachos de plumas verdes. Aparecen glifos dispersos de origen prehispánico: volutas que significan el canto o el habla, y topónimos que designan la aldea de Ixmiquilpán.

Las armas y el atuendo de los guerreros son de origen amerindio. En los frescos de Ixmiquilpán, se lucha con mazas, espadas de obsidiana y escudos decorados a la antigua. Los hombres están desnudos o cubiertos de pieles de jaguar, de coyote, o de plumas de águila. Algunos usan taparrabo.[226] Los guerreros enarbolan banderas tradicionales. La diadema de los señores, el *copilli*, sigue señalando al jefe de los «caballeros-tigre». Calzan sandalias indias o *cactli*.

---

225. Las de san Dionisio o san Juan Bautista.

226. Pero un personaje que figura de espaldas lleva un par de calzones a la española –que podría ser un añadido posterior destinado a ocultar nalgas desnudas–, y un guerrero aparece cubierto con una especie de clámide griega.

Los ademanes también son de filiación amerindia y reproducen comportamientos «clásicos»: los guerreros que capturan prisioneros se parecen mucho a los del *Códice de Mendoza*. Todos estos personajes pertenecen manifiestamente a la aristocracia nahua, que dominaba la región de Ixmiquilpán antes de la llegada de los españoles. Tras la conquista, durante las nuevas fiestas católicas, este grupo mantuvo el recuerdo de dos cuerpos de elite célebres por su valor y su excelencia, los «caballeros-tigre» y los «caballeros-águila».[227]



Mediante otras alusiones a la fauna y la flora del altiplano, los frescos se enraízan en la cosmología indígena. La representación del jaguar y el águila encarna la pareja de la noche y el día.[228] El gran rapaz evoca al sol Tonatiuh, y el manto moteado del jaguar representa la oscuridad nocturna. La flor que prolifera en los frescos parece la del tabaco, que tenía múltiples usos rituales.[229] Añadamos la presencia del nopal, que evoca la fundación de México-Tenochtitlán, y la del maguey, del que se extraía un jugo fermentado, el *pulque*, que era la bebida de los hombres, los dioses y las víctimas de los sacrificios.



Este inventario somero resalta la naturaleza compuesta de esta obra. Pero a fuerza de separar las piezas que la constituyen, terminamos por perder de vista la singularidad y la rareza de sus disposiciones. Quien calza sandalias indias es el centauro, y no el guerrero indio. Guerreros de antes de la conquista surgen de las corolas de flores gigantescas. ¿Por qué razón? Las tres flechas de los centauros tienen una particularidad. En principio, las que forman parte del emblema de la orden de los agustinos siempre apuntan hacia abajo y se hunden en un corazón, mientras que las de los centauros se dirigen hacia arriba, como las flechas del dios Tezcatlipoca en el *Códice de Borgia*.[230] ¿Son símbolos cristianos o paganos?, ¿signos cristianos desviados de su sentido e indianizados, o elementos perfectamente ambivalentes? Nues-

227. El *Códice de Tlatelolco* presenta un ejemplo; véase Robert H. Barlow, «El Códice de Tlatelolco», en Heinrich Berlin, *Anales de Tlatelolco. Unos anales históricos de la Nación Mexicana y Códice de Tlatelolco*, México, Porrúa, 1948, págs. 105-128.
228. En el santuario, encontramos, como mínimo, cinco águilas, una de ellas con las alas completamente desplegadas.
229. Albornoz Bueno (1994, pág. 58).
230. Acompañan al señor del decimotercer día, Tezcatlipoca. El signo del primer día del mes de Quecholli –que representa Camaxtli, dios de la caza– lleva igualmente tres flechas que apuntan hacia abajo (Durán, 1967, t. I, cap. xvii, pág. 281).

tra perplejidad aumenta *cuando imaginamos* que el corazón representado en el emblema agustino se podría interpretar como una alusión al sacrificio humano de los antiguos mexicanos.[231] Muchos detalles del fresco asocian estrechamente a los dos mundos. Atribuir un detalle a uno u otro mundo supondría escamotear su carácter compuesto y polisémico.





## Combates rituales de México y de la península ibérica

La unidad de los frescos depende esencialmente de su temática guerrera. La presencia de estas escenas de combate en un santuario católico resulta perturbadora. Su apariencia, explícitamente autóctona, invita a buscar en el lado mexicano una primera explicación. La conquista española no puso fin, de la noche a la mañana, a todas las manifestaciones de la civilización mexicana. Las nuevas autoridades civiles y eclesiásticas permitieron que los indios conservasen algunas de sus danzas a condición de que las despojaran de su carácter ostensiblemente pagano. Durante las grandes fiestas católicas, los nobles indígenas bailaban vestidos con sus trajes de «caballeros-águila» y de «caballeros-tigre». Cantaban las hazañas de los *guerreros muertos* en combate e imitaban escenas de batalla.

Las fiestas tenían lugar en la plaza de la iglesia y, a pesar de las prohibiciones eclesiásticas, podían continuar en el interior del santuario. Su talante espectacular y anticipadamente folclórico no dejaba de complacer a los espectadores españoles, que ansiaban nuevas distracciones. Pero también perpetuaban concepciones incompatibles con el cristianismo de los invasores. Los «caballeros-tigre» que se podía encontrar en la plaza de Tlatelolco a mitad del siglo XVI eran los herederos de una elite militar consagrada hasta hacía poco al culto del dios Huitzilopochtli. Y los religiosos españoles no ignoraban que, en la época prehispánica, sus danzas escenificaban luchas cósmicas entre las fuerzas de la luz y de las tinieblas.

231. Esta misma ambigüedad se vuelve a encontrar en una de las capillas: las codornices de san Nicolás de Tolentino son iguales que las que se sacrificaba en honor de Tezcatlipoca.

En los frescos de Ixmiquilpán, la asociación de vegetación exuberante y escenas de combate evoca indefectiblemente la noción india de «guerra florida», una forma ritual de batalla destinada a capturar prisioneros que se ofrendaban luego a los dioses. «Aquellos que habían tomado un cautivo no lo mataban, ellos únicamente lo traían como tributo, únicamente lo entregaban como ofrenda.»[232] Se trata de la guerra prehispánica por excelencia, y que la cristiandad creía haber finiquitado definitivamente.[233] ¿Representan los frescos escenas de sacrificio humano o la glorificación del dios Tezcatlipoca? No llegaremos a afirmarlo. La búsqueda obsesiva de elementos precolombinos puede conducirnos a excesos interpretativos que terminan por empobrecer la obra al vaciarla de sus otras dimensiones. Pero no es menos cierto que los frescos están llenos de reminiscencias prehispánicas que remiten a la cosmología antigua: el mero movimiento ondulante de la inmensa guirnalda que atraviesa el friso de punta a punta podría significar el movimiento giratorio de las fuerzas del cosmos antiguo.[234] Muchos detalles de origen europeo, por su parte, se pueden leer perfectamente como glifos mexicanos.[235] A partir de la conquista española, este pasado pagano, todavía tan presente en la mente de los indígenas, empieza a competir con una práctica nueva que llega del otro lado del Atlántico: la fiesta de «Moros y cristianos». Acostumbrados a luchar durante siglos contra los musulmanes, los habitantes de la península ibérica y del Mediterráneo occidental habían creado enfrentamientos festivos y rituales que oponían a figurantes vestidos





232. Bernardino de Sahagún, *Florentine codex*, Santa Fe, The School of American Research (traducción de Charles E. Dibble y Arthur J. Anderson), University of Utah, t. II, 1951, pág. 46, citado y comentado en Yolotl González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, FCE, 1985, pág. 218; véase igualmente Ross Hassig, *Aztec Warfare. Imperial Expansion and Political Control*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press, 1988, pág. 119. El *Códice de Huamantla* nos muestra a un prisionero al que su vencedor agarra del pelo, sin haberle cortado la cabeza (otros ejemplos en González Torres, 1985, págs. 216-217). La decapitación se practicaba después del sacrificio mortal y tras la extracción del corazón.
233. Como en el caso de la lectura propuesta por Albornoz Bueno (1996).
234. Las vías entrelazadas que tomaban las fuerzas del cosmos se designaban con el término *malinalli* (López Austin, 1980, t. I, págs. 67-68). De este mismo autor, véase igualmente «Algunas ideas acerca del tiempo mítico entre los antiguos nahuas», en *Historia, religión, escuelas*, XIII, mesa redonda, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1975, pág. 296.
235. Una flecha clavada en la pierna de un guerrero que yace en el suelo se puede leer como *temiminaloyan*, «el lugar desde el que se lanza flechas», noveno cielo o cielo de Tezcatlipoca (Albornoz Bueno, 1996, pág. 90).

de moros o de cristianos. Estos combates terminaban siempre con el aplastamiento del islam y su conversión al cristianismo.



En México, los evangelizadores no dejaron de inculcar a los nuevos conversos el odio hacia el musulmán y el ideal de la cruzada. Para ello, difundieron la fiesta de Moros y cristianos en todos los lugares donde pudieron. En la década de 1530, en México y en Tlaxcala, tuvieron lugar representaciones espectaculares que quedaron grabadas en las memorias por mucho tiempo.[236] Con el impulso de los monjes y la colaboración de las elites indias, nacieron versiones mexicanizadas de la fiesta de Moros y cristianos que se extendieron por las campiñas mexicanas. A la pareja ibérica del moro y el cristiano –sin duda demasiado exótica para el público autóctono– sucedió la que formaban el indio converso y el indio salvaje o chichimeca. La fe luchaba contra la barbarie y obtenía siempre una victoria sin discusión. Añadamos un detalle que tiene su importancia: la iglesia de Ixmiquilpán está consagrada a uno de los jefes de los ejércitos divinos, el arcángel san Miguel, que figura, al modo tradicional, esgrimiendo una espada contra el demonio al que está derribando. El tema de las guerras de la fe asociaba al santo patrón del santuario con los combatientes indígenas que luchaban en los muros de la nave.



La mexicanización de la fiesta de Moros y cristianos se impuso tanto más fácilmente cuanto que penetraba en el molde prehispánico y en la actualidad.[237] El precedente prehispánico aportaba una dimensión cósmica –la del enfrentamiento del Sol con las tinieblas– al mismo tiempo que una dimensión histórica, puesto que los indios volvían a representar el antagonismo secular de los sedentarios contra los nómadas. La memoria indígena estaba llena de migraciones de indios provenientes del norte y de ataques contra grupos sedentarios que terminaban por ser desposeídos de su poder. Estos nómadas recibían el nombre temido y no menos prestigioso de chichimecas.

Pero este indio nómada, salvaje y agresivo también era una figura obsesiva en la sociedad colonial del siglo XVI. La expansión española hacia el norte tropezó con poblaciones indígenas que oponían una resistencia mucho más encarnizada que los indios del centro del país.

236. Motolinía (1971, pág. 107).
237. Arturo Warman, *La danza de Moros y cristianos*, México, SepSetentas, 1972.



Los guerreros indios de Ixmiquilpán: un Perseo indígena, convento agustino de Ixmiquilpán, Hidalgo, México (véase págs. 125 y 132). © G. Mermet.

Las bandas, que eran móviles y aprovechaban los recursos del desierto que las cobijaba, preferían robar las mercancías de los recién llegados antes que someterse al rey y a la Iglesia. Esta resistencia fue tanto más preocupante cuanto que, a partir de 1546, el descubrimiento de ricas minas de plata alentó una riada masiva de españoles hacia el norte. La seguridad de los mineros y de los convoyes de avituallamiento estaba permanentemente expuesta a las correrías de los indios, que conocían estas regiones desérticas a fondo.

Situado en la frontera del mundo chichimeca, Ixmiquilpán vivía con la amenaza de las incursiones indígenas en un clima obsidional del que los frescos nos ofrecen un eco inmediatamente perceptible. Los pames, uno de los grupos chichimecas más temidos, atravesaban la región. Si eran capturados, se les ejecutaba o se les condenaba a trabajos forzados en las explotaciones mineras de los alrededores de Ixmiquilpán.

En este contexto trastornado, los otomíes cristianos podían ser masacrados igual que los españoles. Los chichimecas mataban a los hombres, arrancaban el cuero cabelludo de sus víctimas, asolaban las cosechas y se llevaban a las mujeres y los niños. La región parecía muy peligrosa, pues Ixmiquilpán se había convertido en una de las grandes paradas de la ruta de la plata. Cargamentos de armas, de maíz, de ropa y de herramientas transitaban por la aglomeración antes de emprender el camino de Zacatecas y de las minas del norte. Esta circulación explica la prosperidad de la ciudad y la importancia de la colonia española que fijó en ella su residencia.[238]

## Las *Metamorfosis* de Ovidio

La actualidad local, las nuevas fiestas cristianas y las reminiscencias prehispánicas justifican la importancia que los *tlacuilos* de Ixmiquilpán conceden al tema de la guerra y los combates. Bastaba una interpretación cristiana y alegórica de estos enfrentamientos para descubrir en ellos la lucha entre el bien y el mal. Solamente así se explica la presen-

238. Gruzinski (1994, págs. 54-61) (trad. cast.: Barcelona, *Moleiro*, 1994).

cia de estas pinturas en el interior de la nave, en un espacio expuesto a las miradas de todos y destinado habitualmente a transmitir mensajes edificantes inspirados en la historia santa. Pero ¿cómo pudieron transformarse los elementos indios en alegorías o en imágenes morales? ¿Quién concibió y realizó esta adaptación? 

No hemos hablado todavía de una serie de elementos desconcertantes, como la participación de los centauros en estos combates. Armados con escudos, arcos y flechas, estas criaturas que gesticulan no pertenecen al mundo prehispánico, donde el caballo no existía. ¿Son un préstamo decorativo del paganismo antiguo? ¿Representan a los chichimecas, que habían adoptado tan bien el caballo europeo que se confundían con su montura? ¿O designan a los invasores europeos, que los indios, al principio, creían soldados a sus caballos? Esta audaz interpretación explicaría que los centauros esgriman flechas del orden de los agustinos, como si perteneciesen al ámbito de los europeos y de la Iglesia.



Es posible que las dos lecturas -chichimeca y europea- sean compatibles si consideramos que chichimecas y españoles pertenecen al ámbito de los adversarios de nuestros guerreros. Sea como fuere, la presencia de los centauros obliga a preguntarse por el origen de estas criaturas monstruosas y por la razón de su presencia en estos frescos. Un capricho de los pintores indios o de su comanditario europeo podría explicar este supuesto «añadido»: un monje o un *tlacuilo* habría extraído una figura ornamental de un grabado europeo para aplicarla sobre las escenas indias. Pero la inclusión del centauro en las escenas de combate está muy elaborada y no podemos conformarnos con esta hipótesis puramente decorativa.

Una serie de detalles parece señalar y destacar una misma pista. Los centauros en lucha evocan inmediatamente el famoso combate de los Centauros y los Lapitas que inmortalizaron las metopas del Partenón. Pero otras dos escenas igual de intrigantes atraen nuestra atención en la misma dirección: un altivo guerrero blande una cabeza cortada, cuya mirada elude; y de otra cabeza surge una planta cactácea.

El ademán del guerrero es incomprensible si nos atenemos a la tradición amerindia, puesto que los que participaban en la «guerra florida» no mataban a sus adversarios, sino que «siempre procuraban

de haberlos vivos a fin de sacrificarlos».[239] Si hacemos abstracción de la indumentaria indígena, la actitud del guerrero evoca la hazaña de Perseo, que vence a la Gorgona, se apodera de su cabeza erizada de serpientes y la utiliza como un arma contra sus adversarios: «Al volverse, le tendió la faz repulsiva de Medusa».[240] La representación de una cabeza vista de frente, con la cabellera larga y desordenada, sobre el escudo de uno de los combatientes, parece constituir una alusión suplementaria a la Gorgona, que llevaba «serpientes enmarañadas en sus cabellos».[241] En la iconografía clásica, la cabeza cortada de Medusa decoraba el escudo de Atenea.

En cuanto a la cabeza, remitiría a la historia de Dafne: «Sus cabellos se vuelven follaje, sus brazos ramos...». El penacho de plumas de quetzal, que se puede observar en otros personajes y en otras criaturas monstruosas, se transforma aquí en un maguey de hojas punzantes. La planta sagrada de los indios, de la que se extraía un brebaje divino, el *pulque*, sustituiría así al laurel de la fábula.

Todos estos episodios –Perseo, la Gorgona, Dafne, Centauros y Lapitas– se describen en las *Metamorfosis* y en muchas de las compilaciones que suscita esta obra maestra de Ovidio. Su poema originaría préstamos que los *tlacuilos* habrían «indianizado» al elaborar una obra mestiza extremadamente refinada. Esta indianización es tanto más indiscutible cuanto que podemos detectar el proceso utilizado en otros frescos de la iglesia. El ademán del «caballero-tigre» que blande su maza y agarra del pelo a un prisionero es la forma mexicana de vestir un motivo de los frisos de la sacristía: más allá, un *putto* agarrado a una rama se apodera de la cabellera vegetal de un monstruo fitomorfo. Nada indio salvo la ejecución. En el gran fresco de la nave, en cambio, una piel de jaguar y un taparrabo mexicano ocultan la desnudez del *putto*, mientras que el monstruo recibe un cuerpo de guerrero y un escudo.

Esta interpretación puede parecer incongruente o atrevida. Se ajusta mal a la imagen que cultivamos de los indios de América, divi-

239. Juan de Pomar, «Relación de Texcoco», en *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, edición a cargo de René Acuña, México, UNAM, 1986, pág. 93.
240. Ovidio, *Les métamorphoses*, libro IV, 1992, París, Garnier-Flammarion, pág. 129.
241. Ibídem, pág. 132.

didos entre los esplendores de las civilizaciones precolombinas y la decadencia sin remedio que los habría sucedido. Pero tampoco responde a los clichés que hacen de los conquistadores españoles unos brutos sanguinarios e incultos, dispuestos a destruir unas sociedades milenarias. ¿Por qué vías algunos pintores indígenas buscaron su inspiración en las obras del gran poeta latino? A esta pregunta se añade otra aún más incómoda: ¿qué uso podían hacer de las *Metamorfosis*?

CAPÍTULO 6

# Ovidio mexicano

*Un esfuerzo consciente*
*por armonizar*
*dos universos separados por siglos.*
JEAN SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*

Pero, en primer lugar, ¿cómo llegó Ovidio a México? Llegó por barco, en los equipajes de los monjes y en los pedidos de los libreros. En el año de 1576, no menos de nueve ejemplares de las *Metamorfosis* llegan a la ciudad de México.[242] A finales del siglo XVI, Ovidio se lee en los Andes, en el Brasil de los portugueses, en Lima o en la región de Bahia.[243] La presencia de Ovidio en América no tiene nada de misterioso. Nuestra sorpresa –o nuestro escepticismo– sólo se debe a nuestro desconocimiento del siglo XVI y a la creciente distancia que nos separa de la frecuentación de los clásicos latinos. Para los doctos del Renacimiento, y para un público europeo más amplio que el que imaginamos, la obra de Ovidio, a la vez un clásico y un *best-seller*, formaba parte de un bagaje de saber elemental. Era «uno de los libros que, en aquel tiempo, más se editaba, comentaba, traducía e imitaba».[244]

242. Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996, págs. 144, 178 y 212.
243. «Confessou que tem Ovidio de *Metamorfogis* [sic] em linguagem», «Confesión de Nuno Fernandes», febrero de 1592, en Ronaldo Vainfas (comp.), *Confissões da Bahia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pág. 300.
244. Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, París, Macula, s.f., pág. 124; Leonard Barkhan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven, Connecticut, 1986, citado en Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovide*, Oxford, Clarendon, 1998, pág. 25.

La Edad Media no había olvidado a Ovidio. Por el contrario, lo había copiado, transmitido y glosado. Con la imprenta y el Renacimiento, la obra de Ovidio tuvo una difusión aún mayor. La encontramos en todas las bibliotecas y en todos los gabinetes, y papas como Pío II no vacilan en elogiar las *Metamorfosis*.[245] Nicoló Agostini, Ludovico Dolce (1553) y Giovanni Andrea dell'Anguillara (1563) lo traducen al italiano. Las ediciones abreviadas e ilustradas hacen que Ovidio resulte accesible para los lectores y los artistas de toda Europa. España no queda al margen. Dos años después del descubrimiento de América, Barcelona ofrece una primera traducción catalana, mientras que la versión castellana se remonta a 1466.[246] La traducción de Jorge de Bustamante es de 1542 y se publica seis años después de la edición de la *Tragedia de Mirrha* de Villalón, inspirada en el libro X de las *Metamorfosis*. El teatro español se nutre ampliamente del fondo mitológico, como lo atestiguan las piezas de Juan de la Cueva, que están llenas de reminiscencias de Ovidio y de Virgilio.[247]



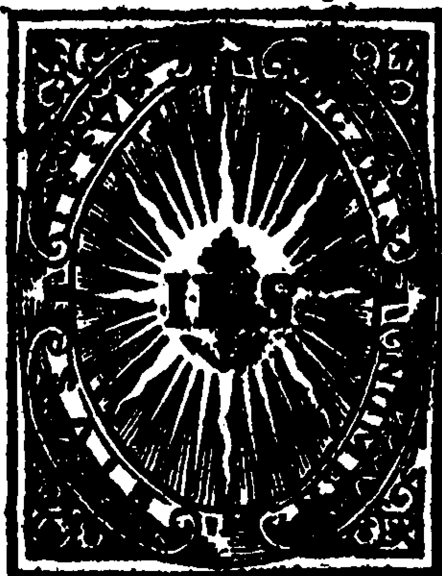
La vulgarización se intensifica en la segunda mitad del siglo XVI y adopta nuevas formas. Los eruditos ofrecen a los poetas más faltos de inspiración recetas y fórmulas para que las puedan utilizar. Tritonio describe este procedimiento en 1560: «He tratado de reunir ejemplos fabulosos sacados de los quince libros de las *Metamorfosis* y de volver a escribirlos en forma de lugares comunes para que, al escribir poemas, se puedan adaptar a prácticamente todo».[248] Resultado: se saquea y se copia. Así, el médico Alonso Pérez produce la segunda parte de la

245. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, París, Flammarion, 1993, pág. 311. Sobre la presencia de Ovidio en las escuelas, véase Bate (1998, pág. 22). Las *Metamorfosis* es el primer libro que lee Montaigne a la edad de siete años.
246. Julián Gallego, *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 39.
247. Humberto Maldonado, *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a H.M.*, México, UNAM, 1995, pág. 208. Véase M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, t. VII, Santander, 1951, pág. 81 y sigs., para las ediciones españolas de Ovidio (en Gallego, 1987, pág. 39). Citemos una primera edición castellana publicada en Amberes por Juan Steelsio en 1551, la de Brujas en 1557 y la de Toledo en 1558. Existen otras traducciones españolas, como las de Antonio Pérez (1580), Felipe Mey (1586) o Sánchez de Viana (1589). Sobre la pintura mitológica en el siglo XVI, inspirada o no en Ovidio, véase Gallego (1987, págs. 50-51).
248. Antonio Tritonio, *Mythologia, fabulosa exempla [...]*, Bolonia, 1560.

P. OVIDII NASONIS
TAM DE TRISTIBVS
QVAM DE PONTO.

DVLCE. TVVM NOSTRO

FIGAS IN PECTORE NOMEN



[illegible] CONSTAT

NOMINE NOSTRA SALVS:

VNA CVM ELEGANTISSI-
mis quibusdam carminibus diui
Gregorij Nazianzeni.

MEXICI.
In Collegio Sanctorum Petri & Pauli.
Apud Antonium Ricardum.
M. D. LXXVII.

Ovidio, *Tam de tristibus quam de ponto*, publicado en México por Antonio Ricardo en 1577. Colección del autor.

*Diana*, «una historia llena de pedantería y de manifiestas imitaciones de Sannazzaro y de Ovidio» que se lee hasta en las costas de Brasil.[249] Todos los artistas europeos tienen a su disposición «resúmenes que no son más que una serie de imágenes».[250]

Dicho de otro modo, Ovidio está por todas partes y cada vez de un modo más accesible. Por lo tanto, no hay nada extraño en que los cronistas, doctos, monjes, jesuitas y administradores le hagan cruzar el océano.[251] Se lo llevan, lo leen y hasta lo imprimen. Las compilaciones *Tristes* y *Pónticas* se publican, por primera vez en América, en México en 1577.[252] A partir de esta época, Ovidio figura en la mayoría de las antologías impresas en México.[253] Añadamos que la figura del poeta o del intelectual exiliado en los confines del mundo conocido tenía elementos que seducían a los centenares de clérigos que estaban condenados a pasar el resto de sus vidas en América, a miles de leguas de su patria y entre bárbaros que no tenían nada que envidiar a los pueblos del mar Negro.

Esto explica la presencia de Ovidio en las nacientes bibliotecas de la Nueva España y, muy probablemente, en Ixmiquilpán, puesto que esta aldea de la frontera era una etapa frecuente de la ruta de la plata y, además, desde 1548, la sede de un convento agustino y, desde 1572, de un centro de estudios que formaba a jóvenes monjes en teología, latín y humanidades. Fundada hacía apenas cuarenta años y situada en un

---

249. Leonard (1996, pág. 193). Ronaldo Vainfas (comp.), *Confissões da Bahia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pág. 99. La *Diana* de Jorge Montemayor se escribió en 1559 («Confesión del *licenciado em artes* Bartolomeu Fragoso», agosto de 1591).

250. Seznec (1993, pág. 305); entre las versiones resumidas y en imágenes de las *Metamorfosis*, Gabriello Symeoni, *La vita et* [sic] *metamorfoseo d'Ovidio*, Lyon, 1584, y el álbum de Tempesta, *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV [...]*, Amsterdam, 1606.

251. Sobre el lugar de Ovidio en Oviedo, Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias nuevas*, México, FCE, 1978, pág. 450. En 1567, laicos como el segundo marqués del Valle leían a Ovidio (Georges Baudot, *Utopie et histoire au Mexique. Les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine (1520-1569)*, Toulouse, Privat, 1977, pág. 501, n. 76). Diego de Cisneros lo cita en 1618 en el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, México, t. XVIII-1/4, 1968, pág. 118.

252. Con el título de *P. Ovidii Nasonis tam de tristibus quam de Ponto*, en Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, México, UNAM, 1979, pág. 30.

253. Por ejemplo, el *Poeticarum Institutionum Liber* de Bernardino de Llanos (1605) citado en Osorio Romero (1979, pág. 57).

decorado de *western*, esta población constituía un muy respetable puesto de vanguardia de la civilización occidental.

En cuanto a los españoles que frecuentaban el lugar, no eran todos burócratas ignorantes, aventureros dudosos o mineros incultos. El riquísimo Alonso de Villaseca, que había hecho fortuna en el comercio del cacao, pasaba temporadas en Ixmiquilpán. Señalemos, para evaluar la importancia del personaje, que este mecenas español financió el desarrollo de la universidad de México y respaldó luego la instalación de los jesuitas. Debemos asimismo a Villaseca la llegada a México de su primo Cervantes de Salazar, primer titular de la cátedra de latín en la universidad y talentoso cronista. Si al «rey del cacao», a su círculo y a un puñado de monjes cultos les añadimos algunos altos funcionarios deseosos de un *standing* intelectual mínimo y unos pocos caciques hispanizados, el perfil de los fieles que frecuentaban la iglesia difiere del que cabría esperar de una aldea poblada por indios otomíes, mestizos y esclavos negros. Sin contar con los monjes que estudiaban en Ixmiquilpán, los europeos que seguían la misa contaban sin duda con un barniz de estudios clásicos. Ovidio era ciertamente más familiar para muchos de ellos que para nosotros.





También lo leían de una manera distinta de la nuestra: desde la Edad Media, el gran poeta latino no era tanto un receptáculo de historias fabulosas y leyendas paganas más o menos escabrosas, como una antología de moralejas edificantes. Se había aprendido a leer a Ovidio entre líneas, y este «Ovidio moralizado» destilaba verdades profundas y ejemplos para seguir entre los oropeles de los dioses antiguos. Se condensaba de una forma cómoda lo esencial de las historias relatadas por el poeta y luego se ofrecía versiones morales y edificantes. Cada canto se convertía en una alegoría, a la que se añadía una forma de descifrarla. Escuchemos cómo uno de los especialistas de la época, Ludovico Dolce, evoca una figura que nos pareció reconocer en los frescos de Ixmiquilpán: «Perseo representa al hombre de valor que, armándose de prudencia y de sabiduría, sabe vencer todos los obstáculos».[254] Como él mismo reconoce, «bajo la corteza de estas amables

254. Bate (1998, pág. 10).

ficciones se encuentra toda la esencia de la moral y de la teología».[255] Este ejercicio se había extendido también en la península ibérica, donde las ediciones castellanas de los *Diálogos de amor* de León Hebreo fortalecieron la interpretación alegórica de la mitología.[256] Si volvemos a la fábula de Perseo, León leía en ella la expresión alegórica de una psicomaquia, de un combate entre las fuerzas del cielo y de la tierra, entre la inteligencia y la materia.[257]



## Ovidio y los indios

Pero los pintores que realizaron los frescos no eran europeos, sino *tlacuilos* cercanos a la nobleza india, de la que conocían sus costumbres y signos distintivos. Es indudable que los monjes dieron su aprobación al proyecto y supervisaron su realización: no pudo ser de otro modo, pues la iglesia les pertenecía. También es evidente que el resultado no les disgustó. Las alusiones a un Ovidio indianizado tenían muchas posibilidades de divertir a los religiosos, que, de todas formas, apreciaban y leían al poeta a través del filtro del cristianismo, es decir, al Ovidio moralizado que acabamos de evocar. Por último, el estilo de los frescos se inscribe en una costumbre de aquel tiempo, la pintura de grutescos, cultivada por el conjunto del mundo occidental.

La maestría india que se manifiesta en la adaptación y el ajuste de temas tomados de la Fábula puede asombrarnos. Pero es explicable si tenemos en cuenta la formación que reciben los pintores y nobles indígenas tras la conquista española. Están expuestos a obras e imágenes que provienen, directa o indirectamente, del paganismo antiguo. En la década de 1530, los hijos de la aristocracia mexicana aprenden latín, y los más brillantes se convierten en notables latinistas capaces de rivalizar con los autores antiguos. Los de la capital y del valle se for-

---

255. Ludovico Dolce, *Le trasformationi tratte da Ovidio,* Venecia, 1554. En su edición de 1568, Ludovico Dolce presenta explicaciones alegóricas en cada libro de las *Metamorfosis* (Gallego, 1987, pág. 71).
256. Gallego (1987, pág. 72).
257. Véase la traducción de los *Diálogos del amor* de León Hebreo que publica Garcilaso de la Vega en 1590 (introducción y notas de Miguel de Burgos Nuñez, Sevilla, Padilla Libros, 1989, pág. 76).

man en un establecimiento de enseñanza superior, el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fundado incluso antes que la Universidad de México. La biblioteca de este colegio pone a su disposición, además de un lote considerable de obras cristianas, a Catón, Cicerón, Juvenal, Plutarco, Salustio, Séneca, Virgilio, Tito Livio y Flavio Josefo.[258] De este establecimiento, pero también de los colegios de provincia, salen nobles latinistas con un barniz de humanismo. En esta misma época se imponen pintores y músicos, también indígenas, cuyo talento deja estupefactos a españoles tan exigentes como el viejo conquistador Bernal Díaz del Castillo. En la década de 1540, la enseñanza del latín tiene tanto éxito que algunos españoles se alarman, convencidos de que «el leer y escribir [es] muy dañoso como el diablo». «Hay de cada día mas que hablan tan elegante latín como Tulio [Cicerón] [...]. Es cosa para admirar ver lo que escriben en latín, cartas, coloquios, y lo que dicen [en esta lengua].»[259]





Don Pablo Nazareo es un producto puro de este sistema educativo. Unos diez años antes de la primera edición de las obras de Ovidio en México, en marzo de 1566, este príncipe indio de Xaltocan cita a Ovidio en una larga carta en latín que envía a Felipe II:

> *Munera, crede mihi, capiunt hominesque deosque: Placatur donis Jupiter ipse datis.*
>
> *Quid sapiens faciet? Stultus munere gaudet. Ipse quoque accepto munere mitis erit.*[260]
>
> [Los regalos, créame, conquistan a los hombres y los dioses. Incluso aplacan a Júpiter. ¿Qué hará el sabio? Si un don alegra al necio, el regalo que reciba también le ablandará.]

La cita es tanto más sorprendente cuanto que proviene del *Arte de amar*, una obra poco edificante y menos difundida que las poe-

258. Miguel Mathes, *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1982, págs. 32, 33, 58, 64 y 65. Los indios también encontraban alusiones a la mitología en el libro de Boecio *Del consuelo* (Gallego, 1987, pág. 76).
259. «Carta de Jerónimo López al emperador», México, 20-X-1541, en *Colección de documentos [...]*, 1971, t. II, págs. 149-150.
260. Osorio Romero (1990, pág. 13).

sías o las *Metamorfosis*. Don Pablo conoce tan bien su Ovidio que da incluso la referencia del libro que ha usado, *ut ait Ovidius ille libro tercio de arte*.[261] El ejemplo de Júpiter, tan poco católico en el texto de un pariente del emperador Moctezuma, no es un ejercicio de estilo ni una floritura. Ha de suscitar la generosidad del rey de España, al que don Pablo compara con el dios Febo.[262] Incansable traductor de las *santas escrituras* –don Pablo se lo recuerda con insistencia al rey de España–, el sabio indígena transita igualmente con facilidad por el universo mitológico de sus vencedores: las musas y Minerva le resultan familiares, y el epíteto –sacado de Horacio– de *Deus Olympicus Optimus Maximus* surge naturalmente de su pluma para designar al Dios cristiano. El tono, las alusiones y las variaciones neoplatónicas distinguen radicalmente a estas páginas de las que redactaban los monjes de México, pero no suscitan la menor censura. En la década de 1560, siempre que se tenga un origen noble y apoyos en la Iglesia, se puede ser indio, cristiano, latinista y humanista e incluso practicar ciertas coqueterías para verter a la lengua sabia de la Europa renacentista la elegancia refinada del náhuatl de la corte mexicana.

En este sentido, aunque estemos evocando una elite intelectual, don Pablo no es una excepción. El talento de otro alumno y maestro del colegio de Santa Cruz, Antonio Valeriano, dejó estupefactos a sus contemporáneos, pues «incluso en los últimos años de su vida hablaba el latín *ex tempore* con tanta elegancia y pertinencia que parecía Cicerón o Quintiliano».[263] Su formación y sus relaciones le valieron el gobierno de los indios de la ciudad de México hasta su muerte en 1605.

Con todo, los nobles indios tenían otros medios de familiarizarse con los dioses del mundo grecolatino. La traducción era una privilegiada vía de acceso a los clásicos de la Antigüedad: la versión náhuatl de las fábulas de Esopo expresa en qué medida algunos indígenas eran capaces de penetrar en el texto antiguo, de adaptarlo a los marcos de pensamiento y a las realidades de México, e incluso de indicar explíci-

---

261. «Como dice el famoso Ovidio en el tercer libro del arte.»
262. En la misma época, Jeronimo Ruscelli dedica a Felipe II, al que también compara con Apolo Febo, los *Imprese illustri*, publicados en Venecia por Francisco Rampazetto en 1566 (Gallego, 1987, pág. 47).
263. Gruzinski (1988, pág. 86) (trad. cast.: México, FCE, 1991, pág. 66).

tamente –con un «no sé por qué»– lo que obstaculizaba su comprensión y les parecía indescifrable.[264]



La imagen pública también desempeñaba un papel en la difusión de la mitología. Durante las exequias solemnes de Carlos V, celebradas en el gran convento de San Francisco en México en 1559, el arquitecto Claudio de Arciniega levantó un grandioso cenotafio en memoria del emperador.[265] El monumento era sobriamente elegante. Estada adornado con inscripciones y cuadros cuya mera enumeración nos hace recorrer la Fábula antigua: ocupaban un lugar destacado el Laberinto de Dédalo, Apolo, Júpiter, Teseo y las Erinias. Se podía admirar igualmente a «Hércules peleando con la serpiente Hidra, de la cual nacían muchas cabezas. Significaba esta figura haber sido César dañador y vencedor de la herejía luterana, la cual producía diversos errores».[266]



Pero las figuras de la Fábula no estaban aisladas. Los pintores del cenotafio habían agrupado inextricablemente a Moctezuma, Atahualpa, Júpiter, Cortés, César, Febo, Faetón, Huitzilopochtli, el papa Alejandro VI, Fernando el Católico, la Fama y muchos otros. Sin duda, las multitudes indígenas que se apiñaban en el convento de San Francisco tuvieron muchas dificultades para comprender las alusiones mitológicas de estas pinturas efímeras, pero los nobles educados en Santa Cruz de Tlatelolco pudieron deleitarse hurgando en su memoria de estudiante o preguntando a los monjes que les habían formado.

Esta frecuentación de la Antigüedad no tardó en llevar a los nobles indígenas a conclusiones que no siempre eran favorables a los españoles. En la década de 1540, a fuerza de leer libros en latín sobre el origen de sus invasores, los latinistas mexicanos ya no ignoraban que los

264. Probablemente la compilación latina de Achcursio, *Aesopi Fabulae graece* [sic] *et latine* (1479). Véase Gordon Brotherston (comp.), *Aesop in Mexico. Die Fabeln des Aesop in aztekischer Sprache. A 16th Century Aztec Version of Aesop's Fables*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1987; del mismo autor, *Book of the Fourth World. Reading the Native Americas through their Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pág. 315.
265. Su descripción fue publicada por Fernando Cervantes de Salazar, *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, México, Antonio de Espinosa, 1560.
266. Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo xvi*, México, FCE, 1981, pág. 173. Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Primera parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos xvi y xvii*, México, FCE, 1988, pág. 34. Sobre la pintura mitológica, sus formas y su difusión social, véase Gallego (1987).

castellanos habían sido vencidos y convertidos al *paganismo* por los romanos, y que sólo después habían recibido el bautismo. Habían descubierto por tanto el origen pagano de los españoles, y se asombraban de que su cristianización milenaria no hubiera hecho de ellos unos cristianos ejemplares.[267]

A mediados de siglo, los indios doctos conocían suficientemente la antigüedad pagana –sus escritos, sus creencias, sus dioses y su papel en la educación renacentista– para integrarla en sus reflexiones. En estas condiciones, ¿podemos reducir los frescos de los artistas *tlacuilos* de Ixmiquilpán a un mero ejercicio de virtuosismo pictórico realizado bajo la férula de sus mentores agustinos? Estos pintores no copiaron pasivamente los modelos que se les proponía. Adaptaron motivos clásicos para conferir a las escenas indias un porte antiguo, y no para convertirlas en imágenes cristianas. Si nos atenemos a la apariencia y al contenido de los frescos, nos cuesta creer que respondan enteramente a la sugerencia de los agustinos: el predominio aplastante de motivos indígenas limita el espacio de una intervención europea, y las referencias al paganismo antiguo en detrimento de cualquier otra iconografía cristiana no concuerdan con una misión de evangelización. Por último, el matrimonio sutil de motivos ovidianos y motivos indios sugiere un esfuerzo de imaginación y de reflexión que no estaba al alcance de una mente europea. Pero ¿por qué tantos esfuerzos?

## La captura de Ovidio

Si la indianización de un Ovidio moralizado podía satisfacer a los agustinos de Ixmiquilpán y apaciguar al mismo tiempo a las mentes suspicaces, disimulaba probablemente intenciones menos ortodoxas.

267. «En poner los indios en la pulicia de la lengua latina, [los monjes les hicieron] leer ciencias donde han venido a saber todo el principio de nuestra vida por los libros que leen, e de dónde procedemos e cómo fuemos sojuzgados de los romanos e convertidos a la fe de gentiles e todo lo demás que se escribió en este caso que les cabsa decir que también nosotros venimos de gentiles e fuemos sujetos e ganados e sojuzgados e fuemos sujetos a los romanos e nos alzamos e rebelamos e fuemos convertidos al bautismo tanto número mayor de años y aun no somos buenos cristianos», en «Carta de Jerónimo López al emperador», México, 25-II-1545, publicada en Francisco del Paso y Troncoso, *Epistolario de Nueva España*, t. IV, 1540-1546, México, Antigua Librería Robredo, 1939, pág. 169.

*Todo indica* que los pintores indios se aprovecharon de estas circunstancias favorables para apoderarse de Ovidio y disfrazar con él las numerosas reminiscencias paganas que contenían sus frescos sin sacrificar nada de su carácter espectacular. Las inserciones directas (los centauros) o indianizadas (Perseo) apartaban la mirada de los rasgos *sospechosos* de idolatría. Creaban imágenes mestizas cuya rareza tranquilizadora sumergía viejas alusiones en citas antiguas y en una exuberancia decorativa. Las citas mitológicas eran la contrapartida de una omnipresente iconografía india.[268] El Ovidio indianizado sería por tanto una especie de trampa, o un disfraz destinado, por una parte, a disimular mensajes amerindios, y, por otra, a hacer olvidar que la imagen prehispánica no es una aparición en el sentido europeo del término, sino una presencia física producida por los pintores *tlacuilos*. En cuanto interpretamos el fondo anaranjado de las escenas como la evocación del cielo solar -*tonatiuhilhuicatl*-, los frescos nos sumergen directamente en el mundo celeste y glorioso de los indios muertos en combate. Pero si los guerreros que esgrimen las cabezas cortadas de sus adversarios no hacen más que bailar, su movimiento se emparenta entonces con el de los indios que se manifestaban tras el sacrificio de la víctima ofrendada al dios Xipe Totec:

> Los que estaban presentes, sacerdotes y principales, y los señores de los esclavos comenzaban a danzar en su areito, en rededor de la piedra donde habían muerto a los cautivos; y los señores de los cautivos en el areito, danzando y cantando, llevaban las cabezas de los cautivos asidas de los cabellos, colgadas de las manos derechas; llamaban a este areito *motzontecomaitotía*.[269]

¿Cómo elegir entre las distintas interpretaciones que suscitan los elementos prehispánicos reunidos en los frescos? Únicamente formularemos hipótesis, pues sólo unas imágenes pintadas preservan actualmente el recuerdo de estos contenidos antiguos. Con todo, podemos suponer que, en el siglo XVI, esta forma de expresión poseía una con-

268. Pintados en el interior de la iglesia o esculpidos en bajorrelieve en la fachada, el águila y el jaguar forman una pareja que la vista no puede evitar.
269. Sahagún (1977, t. I, pág. 146). El santuario cristiano consagrado a san Miguel se construyó tal vez en el emplazamiento de un templo de Tezcatlipoca (Albornoz Bueno, 1994, pág. 19).



*El mono y la centauresa*, Casa del Deán, Puebla, México (véase págs. 119 y 149). © G. Mermet.

trapartida oral, y que se apoyaba, como en la época prehispánica, en textos cantados y bailados, semejantes a los del valle de México, de los que conservamos algunas transcripciones. Si así fuera, muchas claves de interpretación se habrían ocultado en estos cantos a menudo herméticos que combinaban cristianismo y paganismo.[270]





## Los mestizajes de las formas y del pensamiento

Los pinceles de los artistas de Ixmiquilpán utilizan, por tanto, la mitología antigua para reintroducir la mitología amerindia. Éste no es el único juego de manos. El origen ovidiano de una parte de las escenas que hemos observado en esta iglesia da una pista para identificar a las centauresas de Puebla. El sexo de estas criaturas facilita su identificación, pues las hembras son mucho más raras que los machos.

En las *Metamorfosis* distinguimos dos centauresas. Una, «la más graciosa de las mujeres», recibe el nombre de Hilónome, «la que vive en los bosques».[271] El apelativo griego corresponde exactamente a la definición que da del mono *ozomatli* en el *Códice florentino* el franciscano Bernardino de Sahagún: «el que vive en los bosques».[272] La otra centauresa es Ocírroe. Hija del centauro Quirón, «desvelaba los secretos del porvenir».[273] Varias coincidencias invitan a prestar atención a esta segunda candidata: su compinche el mono está extraído de un calendario adivinatorio, las sibilas que caracolean sobre ellos figuran entre las más grandes profetisas del paganismo antiguo, y el fresco principal anuncia los episodios de la vida de Cristo. En tres ocasiones, por tanto, el tema de la profecía ocupa el centro de la imagen.

Podríamos explicar la presencia de estas criaturas de la mitología antigua del mismo modo que en Ixmiquilpán. Recurrir a la fábula podría haber servido para enmascarar componentes indígenas y para «introducir» figuras y creencias proscritas por el cristianismo. Aquí,

270. Y de los que, cruelmente, no dispone Ixmiquilpán. Más adelante, en los capítulos 10 y 11, retomaremos estos «cantos» indios de la época colonial, cuyos mestizajes presentan más de una analogía con los que revelan las pinturas.
271. Ovidio, libro XII, 405, 423 (1992).
272. «Quauhtla chane» en Sahagún (1979, libro XI, fol. 14 v°).
273. Ovidio, libro II, 638 (1992).

una centauresa serviría de antiguo alibí para el onceavo signo del calendario adivinatorio de los antiguos mexicanos. Pero esta interpretación es un poco incompleta, pues nuestro mono no es más que una figura aislada injertada en un marco más claramente occidentalizado. ¿Y si, después de todo, el animal del zarcillo no fuese más que una copia adherida y vaciada de sentido, una imagen exótica, decorativa y «desencantada»? Pero la hipótesis de un simple camuflaje genera otra dificultad: no tiene en cuenta la presencia de la flor y del doble lazo que une a este vegetal con el mono y la centauresa.

Ahora bien, esta flor nos da probablemente una respuesta cuando aceptamos que se trata del *ololiuhqui* o del *puyomate*, poderosos alucinógenos que los indios consumen antes y después de la conquista. Lejos de desaparecer con la cristianización, el uso de estas plantas se extendió entre los mestizos y los mulatos. A pesar de las repetidas condenas, la Iglesia nunca logró erradicar el consumo de plantas alucinógenas, y ni siquiera pudo encerrarlo en el mundo indígena. A finales del siglo XVI, mestizos, negros y blancos descubrían los paraísos indios y no les incomodaba en absoluto preguntar a estas nuevas plantas mágicas las claves de su futuro.[274] Con motivo de este capricho generalizado, los alucinógenos podían introducirse entre criaturas de uno y de otro mundo y asociarlas en una misma tarea. El friso escenifica por tanto una connivencia entre la semidiosa del paganismo antiguo y el dios amerindio. Ambos se entregan a un ritual adivinatorio: la centauresa Ocírroe inclina el tallo de la planta hacia el mono *ozomatli*, que, tal vez atraído por un aroma embriagador, predice el porvenir.[275]

A diferencia de los frescos de Ixmiquilpán, el friso de Puebla solamente ocupa una parte mínima del espacio pintado. No podemos aislar sus imágenes de otras imágenes y correr el riesgo de empobrecer su sentido. A fuerza de contemplarlo, lograríamos olvidar las suntuosas sibilas que lo dominan. Como en el filme de Peter Greenaway, la yuxtaposición de planos no es arbitraria. Las centauresas y los monos que escoltan el desfile de las sibilas, ¿mantienen con estas últimas

---

274. Serge Gruzinski, «Vision et christianisation. L'expérience mexicaine», en Jean-Michel Sallmann (comp.), *Visions indiennes, visions baroques. Les métissages de l'inconscient*, París, PUF, 1992, págs. 117-149. Aguirre Beltrán (1973, *passim*).

275. En el *Códice florentino*, un hombre arrodillado huele una planta alucinógena –una datura– y se pone a hablar; véase Heyden (1983, pág. 133).

unas relaciones exclusivamente decorativas, les añaden un sentido, o llegan incluso a determinar el sentido del conjunto así realizado?[276]





Cada una de las bellas amazonas anuncia un episodio de la vida de Cristo, que aparece en unos bajorrelieves dispuestos encima de sus cabezas. El tema de la profecía es, por tanto, común al conjunto de la obra, que superpone niveles extrañamente simétricos: la sibila se erige entre el paganismo antiguo y el cristianismo, del mismo modo que el alucinógeno establece el vínculo entre el paganismo antiguo –la centauresa– y el paganismo amerindio encarnado por el mono *ozomatli*. La proximidad entre mono y centauresa no solamente eleva el universo amerindio al mismo nivel que el universo antiguo, sino que también instaura, mediante la interposición de figuras paganas –sibilas y centauresas–, una relación indirecta entre creencias amerindias y cristianismo.

El valerse de la Antigüedad adoptaría aquí un sentido distinto del que posee en Ixmiquilpán. Ya no se trataría de camuflar las creencias antiguas, sino de rehabilitarlas, con un gesto más afirmativo y un discurso más elaborado, ilustrando su continuidad con el cristianismo. El ejemplo de las sibilas, unas profetisas paganas recicladas en la historia de la Revelación, indicaba el camino. ¿Por qué no tender, entre el paganismo amerindio y el cristianismo de los invasores, puentes análogos a los que los europeos de la Edad Media habían tendido entre su religión y la de los latinos? Esto resultaba indispensable, si tenemos en cuenta que las elites indígenas deseaban colmar el abismo insostenible que había abierto la conversión al cristianismo, así como vincular, por todos los medios, el pasado prehispánico con el presente del México cristiano.

Tanto en Puebla como en Ixmiquilpán, los *tlacuilos* de la época colonial piensan otra vez su relación con el pasado al indagar en los materiales antiguos que el arte del Renacimiento pone a su disposición. Y esta experiencia les conduce a inventar imágenes mestizas que traducen un pensamiento figurativo asombrosamente complejo.

276. Sobre las relaciones de lo ornamental con el motivo principal y sobre su papel de apoyo a «la celebración de un sentido o de una función», estamos en deuda con los trabajos de Jean-Claude Bonne.

Este uso tan singular de la Fábula antigua impone un rodeo por la Europa del siglo XVI. El lugar que otorgaban a la obra de Ovidio los ámbitos doctos y artísticos del Renacimiento es una prueba de su familiaridad con la Antigüedad. Por otra parte, ésta se podía percibir como un *mundo* precristiano o como un mundo pagano. Aunque se alejara en el tiempo, los doctos no tenían la sensación de una ruptura con este período, pues la Edad Media había sido su heredera directa y se había desarrollado como su prolongación.



A pesar de la desconfianza de algunos sectores de la Iglesia, se seguía copiando, glosando y citando a los autores antiguos. Por mucho que mentes radicales como la de Savonarola y que monjes camaldulenses o dominicos echaran pestes contra los demonios de los paganos,[277] la apertura prevaleció. Los eruditos del Renacimiento siempre sintieron la necesidad de restablecer el mundo antiguo, y esta preocupación generó «un esfuerzo consciente por armonizar dos universos separados por siglos».[278] El recuerdo de los dioses antiguos se mantenía vivo. La Fábula, conservada y transmitida a lo largo de la Edad Media, se encontraba por todas partes, pintada y *esculpida* en los objetos preciosos, escenificada en los espectáculos principescos o esculpida en los jardines: Ovidio inspiró la decoración de los parques de las grandes villas italianas de Tívoli, Pratolino, Bomarzo o Caprarola.

Las reacciones hostiles que destacaron en el siglo XVI nacen de un exceso de antigüedad, antes que de una repulsa radical de los dioses antiguos. Ciertamente, algunos papas persiguen a los dioses paganos: Pío V expulsa a los ídolos del Vaticano y Sixto V decide restringir la presencia de las antiguas divinidades. Algunos artistas se unieron al clamor: en 1582, Bartolommeo Ammannati estima que «hacer por todas partes estatuas desnudas, sátiros, faunos y cosas de este tipo es un error grandísimo y gravísimo». Tras el concilio de Trento, aumentan las recomendaciones y las advertencias. En su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bolonia, 1584), el cardenal Paleotti censura la costumbre que consiste en «poner las imágenes de los dioses muy a la

277. Seznec (1993, págs. 308-309).
278. Ibídem, pág. 376.

vista»: aconseja que se conserven discretamente y sólo las tolera con la condición de que contribuyan al conocimiento de la Antigüedad.[279]

Los partidarios de la Antigüedad responden con todo tipo de argumentos. Los artistas luchan para que se reconozca la inocuidad de las representaciones, insistiendo en que se diferencie la conservación de la adoración. Sus argumentos son financieros y técnicos: ¿cómo eludir la presión de los comanditarios apasionados por las historias paganas? ¿Cómo evitar la indagación en la Fábula cuando se pretende disponer de un repertorio variado y erudito, adaptado a la complejidad de los programas decorativos? Pero su mejor defensa consiste en presentar un certificado de moralidad. A las críticas que denuncian la «inoportunidad» y la inconveniencia de las imágenes, los artistas oponen la dimensión alegórico-moral de las representaciones paganas. Poseen virtudes edificantes e incluso una capacidad de expresión simbólica que las vuelve aptas para figurar los vicios y las virtudes.[280]

En la segunda mitad del siglo XVI, los dioses siguen decorando los palacios de los príncipes y de los prelados. Ni las polémicas ni los decretos del concilio de Trento consiguen que las imágenes antiguas desaparezcan. Los doctos que encargan o conciben los programas son eclesiásticos. Esto sucede en el palacio Farnesio de Roma y en el de Caprarola; y en España, donde Juan Pérez de Moya publica en 1585 su *Philosophia secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios, con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad.*[281] Pero también es el caso de los agustinos de Ixmiquilpán o del deán de la catedral de Puebla, que aceptan ver criaturas mitológicas en su residencia y en sus iglesias. El patrimonio antiguo está por todas partes, de modo que borrarlo es imposible e inconcebible.

Esta omnipresencia pasa por la escuela, incapaz de eludir a los autores antiguos. Aprender latín en Florencia o en México, en una

279. Seznec (1993, pág. 312); A.W.A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, La Haya, 1974.
280. Sezbec (1993), págs. 313-319.
281. Y donde, en el siglo *siguiente*, «la fábula clásica sigue [...] rodeada de una multitud de comentadores y de deformadores que casi ahogan a veces a *Homero*, Virgilio, Horacio, Ovidio y al dominante Cicerón», en Gallego (1987, pág. 38). La biblioteca de Diego Velázquez contaba con dos ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, una en español y otra en italiano, así como con la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya (ibídem, págs. 34-35).

universidad española o en el colegio indio de Santiago de Tlatelolco, exige abordar textos paganos. Estos últimos remitían a un pasado no  cristiano que seguía gozando de un prestigio considerable. Del mismo modo que los europeos, los estudiantes indígenas afrontaban esta realidad paradójica que ocupaba las estanterías de las bibliotecas y los frescos de los conventos. En una de las paredes del monasterio agustino de Atotonilco, al este de Ixmiquilpán, los indios podían admirar los retratos de los grandes filósofos de la Antigüedad. En Acolman, en la iglesia agustina, efebos y sibilas decoraban la parte superior de la nave.



A semejanza de los europeos, los indios doctos podían estimar que su pasado pagano se acercaba más a una época precristiana que a un período de tinieblas demoníacas, y algunos de ellos, como hemos visto, se atrevían incluso a recordar a los españoles que sus antepasados ibéricos también habían conocido el paganismo. El culto de la Antigüedad clásica demostraba que un pasado indiscutiblemente pagano podía poseer un estatuto prestigioso y un valor ejemplar. Cuando era preciso, la pintura oficial se encargaba de recordárselo a las elites indias. En pleno siglo XVI, el cabildo indígena de la ciudad de Tlaxcala se reunía en un salón de gala decorado con una serie de cuadros de motivo histórico: los notables tenían casi cotidianamente ante sus ojos a Colón, Cortés, Pizarro, Carlomagno, pero también a tres héroes de la Antigüedad: Héctor, César y Alejandro.[282] Alegorías de la Fama y de la Memoria recordaban que estos pasados cercanos y lejanos eran uno solo, e invitaban a los indios a vincular con él su propia historia. En la iglesia de Tezcatepec, no era Héctor quien se ofrecía a las miradas de los fieles, sino toda la guerra de Troya.[283]

La aproximación se podía llevar más lejos. Si no se había excluido de la revelación a los paganos de la Antigüedad, como lo demostraban las profecías de las sibilas, los paganos de América –que eran tan válidos como los de la Antigüedad, según Las Casas– podrían haberse beneficiado de los mismos favores. ¿Podían algunos indios haber conocido el cristianismo antes de la conquista? Algunos cronistas

---

282. Muñoz Camargo (1984, págs. 47-48); Gruzinski, «Le premier centenaire de la découverte du Nouveau Monde: témoignages de la Nouvelle-Espagne», en *Mémoires en devenir. Amérique Latine XVI-XX^e siècle*, Burdeos, Maison des Pays Ibériques, 1994, págs. 86-89.
283. Sartor (1992, pág. 215).

españoles se preguntaban por la eventualidad de una cristianización antigua cuyo recuerdo se habría borrado. Se evocaba incluso la figura de santo Tomás, el apóstol de los indios, de quien varias regiones de América habrían conservado vestigios. El personaje de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, ocultaba tal vez a un misionero cuyas enseñanzas se habrían corrompido al hilo de los siglos. Un pasado rehabilitado a partir del modelo antiguo y ya visitado por la gracia permitía repeler las tinieblas de la idolatría y recuperar una gran parte del patrimonio antiguo.





Las alusiones a un monoteísmo prehispánico tomaban también esta dirección. Acentuaban la continuidad con el pasado pagano y atenuaban las rupturas provocadas por la conquista y la evangelización.[284] Paralelamente, la Fábula proponía un *ejemplo* de relación pacífica entre cristianismo y paganismo, y un ejemplo de compromiso aceptable, capaz de inspirar a las elites indias que estaban demasiado apegadas a su pasado pagano para separarse de él.

## Fábula y pensamiento híbrido

Históricamente, la Fábula –a la que hoy en día llamamos mitología grecolatina– posee características *casi orgánicas* que explican su papel en el proceso de mestizaje. Se alimenta de todo tipo de mezclas. En la Antigüedad, la transmisión de la Fábula emprendió un recorrido sembrado de sorpresas y de metamorfosis, y se desarrolló en el tiempo y en el espacio. En la Edad Media, la mitología se bifurcó para alimentar dos tradiciones con etapas y meandros que no siempre coinciden: una tradición plástica que reúne el conjunto de formas con las que los artistas de la Edad Media conciben a los dioses antiguos; y una tradición literaria que recoge las descripciones que producen los doctos, los poetas y los enciclopedistas. Ambas son fruto de interpretaciones y de reinterpretaciones, y de olvidos, errores y ajustes.

284. Durán (1967, t. I, pág. 10); Carrasco (1982, págs. 56-58). La exaltación de la figura del soberano de Texcoco Nezahualcóyotl como un sabio superior al «divino Platón» es un ejemplo de ello (véase Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, edición a cargo de Edmundo O'Gorman, México, UNAM, 1975, t. I, págs. 404-405).

La Fábula es la expresión de una plasticidad de los materiales y de las disposiciones que explica estas intervenciones en cadena. Desde la Antigüedad, la Fábula se muestra indiferente a las referencias geográficas e históricas, y confunde los lugares y las épocas. En el siglo XVI, se mantiene incluso impermeable a los descubrimientos de la naciente arqueología, puesto que rara vez trata de integrarlos o de convertirlos en una fuente de renovación sistemática. En cambio, mezcla las informaciones y los datos más extraños, como lo demuestran los grabados que circulaban por toda la Europa del Renacimiento. Los manuales italianos de Cartari y de Conti mezclan a placer las fuentes y las herencias, y recogen indistintamente elementos de la tradición sincrética del Bajo Imperio, de un Oriente hermético y fascinante o de un Egipto misterioso. La Fábula es el soporte ideal de un pensamiento que practica la hibridación.

Los compiladores siempre han cultivado la mezcla de las tradiciones más diversas, y las *Metamorfosis* de Ovidio son un soberbio ejemplo de ello. Desde sus orígenes, la Fábula manifiesta una tendencia hacia lo exótico y lo monstruoso que la conduce a fijarse en lo lejano, a utilizar lo extraño y a alimentarse de singularidades. La Fábula viviente suele acercarse al batiburrillo y al desorden. Su receptividad suscita sobrepujas de erudición dirigidas a lo extraño, lo deforme y lo hermético: corresponde a quien sepa inyectarle los elementos más insólitos. No importa que las versiones reunidas resulten contradictorias; se acumulan y yuxtaponen al multiplicar las glosas y las interpretaciones. Tampoco sorprende que, en relación con ello, los escritos que censaban los conocimientos mitológicos –y a los que ya recurría Ovidio– tratasen de poner un poco de orden en las formas y los atributos.[285] De ahí la multiplicación de manuales, que se vuelven pronto indispensables, tanto para el pintor como para el erudito.

Esta bulimia de detalles a cuál más desconcertante, fomentada por la atracción que ejercían las mitologías oriental y egipcia, tuvo otros resultados. Allanó el camino de las aproximaciones y comparaciones de las que nació la mitología comparada. Pero incidió asimismo en la forma de concebir los mundos americanos.

---

**285.** Seznec (1993, págs. 283, 306-307); Cartari (1556); Conti (1551).

La *Apologética historia sumaria* de Bartolomé de Las Casas (1556) debe mucho a las compilaciones mitológicas que la preceden.[286] Esta obra fundamental asocia a los dioses del Antiguo y del Nuevo Mundo a partir de una red sacada de los autores antiguos y de los Padres de la Iglesia.[287] Las religiones de América acceden a la existencia a través del mundo antiguo. La Fábula «conecta» las creencias amerindias con las de la Antigüedad mediante un vínculo sólido, puesto que el paganismo antiguo y el paganismo americano pasan por ser la expresión de un mismo fenómeno, la idolatría. Según Las Casas, el paganismo americano incluso se habría inspirado en parte en el antiguo.[288] Este parentesco es el que los pintores indios de Puebla y de Ixmiquilpán reinterpretarán también a su manera.

Sobra decir que el autor de las *Metamorfosis*, el *Arte de amar* y los *Fastos* contribuye enormemente a la redacción de la *Apologética historia sumaria*. Entre una infinidad de detalles y de anécdotas que extrae de Ovidio, Las Casas retoma la historia de Júpiter y de Leda, y evoca a Isis, a Pan, a Circe y la celebración de las bacanales. Relata el mito de la transformación de Acteón en ciervo, y la historia de Dafne, «que fue convertida en un laurel».[289] Estas evocaciones nos remiten al espíritu de los frescos de Puebla y de Ixmiquilpán, y suscitan nuevos interrogantes: ¿provienen de ciervos las extrañas pezuñas de las centauresas de Puebla?, ¿constituye el penacho de maguey que crece en la cabeza de Ixmiquilpán una versión india de los laureles antiguos? Es imposible que los pintores indios leyesen a Las Casas, pero estos «clichés» estaban sin duda presentes, de una forma más o menos accesible, en todas las bibliotecas y en muchos manuscritos de la Nueva España.



286. Las fuentes del dominico figuran en Las Casas (1967, t. I, págs. CXXIII-CLXI, *De Deorum Imaginibus* de *Albricus*, *Mithologiarum Libri* de Fulgencio, *Fastos* de Ovidio, etc.).

287. C. Bernand y S. Gruzinski, *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses*, París, Seuil, 1988, págs. 41-74 (trad. cast.: *De la idolatría*, México, FCE, 1990, págs. 38-66). La operación se anuncia y subraya varias veces: «Como parecerá cuando cotejaremos [...] los dioses de las otras gentes antiguas a los de estas modernas» (Las Casas, 1967, t. I, pág. 369); «Resta cotejar los dioses de los unos a los de los otros» (Ibídem, pág. 663).

288. Ibídem, pág. 632.

289. Ibídem, págs. 416 y 565. Véase también, en su *Historia de las Indias*, el piloto Tifis (1986, t. I, pág. 59) y la ninfa Aretusa (t. II, pág. 54).

En la década de 1560, en la misma ciudad de México y en su región, los colaboradores indígenas del franciscano Sahagún se familiarizaron con el sencillo juego de las aproximaciones entre los dioses de los nahua y *los dioses antiguos*, participando directamente en él o contentándose con registrar las interpretaciones del monje.[290] Así, en el primer libro de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, descubrimos paralelismos y comparaciones entre los dos panteones: «Huitzilopochtli fue otro Hércules [...] Chalchiuhtlicue es otro Juno [...] Xiuhtecutli, otro Vulcano [...] Tlazolteotl es como la diosa Venus».[291] Indicadas claramente en los títulos de los capítulos, estas reminiscencias no podían pasar desapercibidas para los pintores indios encargados de iluminar el suntuoso *Códice florentino*. Algunas de las láminas dedicadas a las divinidades indias presentan un doble título: a la izquierda, el nombre indio; y a la derecha, su equivalente en la mitología grecolatina.[292] Por lo tanto, ésta sirve tanto para organizar un panteón exótico como para ofrecer orientaciones familiares e inmediatas destinadas a *los lectores europeos* del *Códice*.[293] Estas aproximaciones no son meros ejercicios de estilo. Para los doctos del Renacimiento, los dioses antiguos aún conservan una presencia familiar, ya se les considere como héroes divinizados,[294] o como padrinos míticos de los pueblos europeos. En la cartuja de Pavía, o en la capilla Colleoni de Bérgamo, los dioses antiguos se llevan bien con los profetas.[295]

En otros documentos, la iconografía ovidiana aparece de nuevo como una filigrana. La representación del suplicio del «aperramiento» que figura en un manuscrito de la Biblioteca Nacional francesa podría ser un recuerdo de un mito de las *Metamorfosis*: el señor indígena devorado por los perros del conquistador se parece demasiado a un Acteón

290. Véase las observaciones de Ángel María Garibay K. sobre el manuscrito del Palacio, en Sahagún (1977, t. I, págs. 36-37). Es conocido el papel de las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla y de las ilustraciones de sus diferentes manuscritos en el conocimiento de la mitología.
291. Ibídem, t. I, págs. 43, 50, 56 y 91.
292. Sahagún (1979, fol. 10, r°-12 v°).
293. Otra comparación con el dios Marte en Durán (1967, t. I, pág. 15).
294. «Nosotros les hemos dado el nombre de dioses» (Polidoro Virgilio, *Degli Inventori delle cose, libri otto*, Florencia, 1592).
295. Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, París, Macula, s.f., pág. 33.

entregado a los perros enfurecidos por Diana.[296] Tal suplicio se había convertido en una realidad demasiado frecuente en América para que los pintores locales dejaran de representarla, a condición de que tomaran un modelo occidental, puesto que el mundo prehispánico ignoraba esta monstruosa práctica.



## El último mundo



A esta capacidad de asociación y de absorción de la mitología se añade una virtud de orden intelectual. Porque se puede orientar hacia cualquier punto, la Fábula ofrece un soporte privilegiado para la alegoría. Se presta a paralelismos tan acrobáticos y desconcertantes como el que los jesuitas establecían entre la diosa Diana y la Virgen María.[297] Los eruditos llegaron a concebir aproximaciones tan sutiles que sus escritos se volvieron imprescindibles para descifrar el sentido de las imágenes mitológicas.[298] El ansia de hermetismo y el esnobismo erudito alcanzaron también a los escritores indígenas.[299]

Una novela de Christoph Ransmayr, *El último mundo*, revela claramente las extraordinarias potencialidades que conserva hoy en día el imaginario ovidiano.[300] El autor retoma la materia de las *Metamorfosis* para crear de la nada una sociedad perdida en los confines del Imperio romano. Cotta, el protagonista, admirador de Ovidio, se dirige al extremo del mundo en busca de las huellas del gran poeta, pero no descubre al genio en su exilio de piedra, ni los preciosos manuscritos de las *Metamorfosis*, sino Tomes, la ciudad de hierro, un pequeño puerto de mar cuyos habitantes extraños están perdidos en las brumas del

296. Alessandra Russo, *Les formes de l'art indigène au Mexique sous la domination espagnole au XVI^e siècle. Le Codex Borbonicus et le Codex Durán*, memoria de DEA, dact., EHESS, 1997, pág. 51.
297. Seznec (1993, pág. 311).
298. Su significado puede proponerlo posteriormente un texto explicativo o las inscripciones que figuran en la obra. Las páginas que Luis de Cisneros dedica al santuario de los Remedios en el valle de México son un ejemplo de esta literatura que describe y descifra (*Historia del principio y origen* [...] *de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios*, México, Juan Blanco de Alcaçar, 1621).
299. Véase la carta de don Pablo Nazareo a Felipe II (Osorio Romero, 1990, págs. 11-12).
300. Christoph Ransmayr, *Le dernier des mondes*, París, Flammarion/POL, 1988.

mar Negro. El relato anuda tan bien los hilos del mito, de la historia antigua y del mundo contemporáneo, e imbrica las épocas y las realidades con tal virtuosismo, que ya no sabemos si Ovidio escribió sus *Metamorfosis* inspirándose en los habitantes de Tomes, o si éstos nacieron en la imaginación atormentada del poeta exiliado. Cada destino está calcado de las *Metamorfosis* y cada personaje, con un nombre tomado de la Fábula, corre una suerte idéntica a la de su prestigioso homónimo. En Tomes, como en Puebla o en Ixmiquilpán, las criaturas de Ovidio reanudan su servicio para entrar en otras historias que las sumergen en un universo a la vez extraño y familiar,[301] donde las angustias de la guerra coexisten con la violencia de las colonizaciones y la extrañeza de los confines de Occidente.

Mucho antes que Ransmayr, los pintores mexicanos supieron explotar el poder de atravesar las épocas y las civilizaciones propio de la Fábula. A diferencia del cristianismo, la Fábula no proscribe las mitologías extranjeras o nuevas. Una centauresa puede flirtear con un mono mexicano ante los ojos de un prelado español. La Fábula ofrece un conjunto de referencias, de situaciones y de imágenes singularmente maleables. En torno a sus argumentos y sus representaciones, es capaz de aglutinar las formas y los sentidos más insólitos y contradictorios. El español Juan Pérez de Moya explicaba así varios tipos de transformación: una metamorfosis en piedra significaba la muerte; en flor, la gracia; en árbol, la castidad. ¿Quién impedía al lector agustino de Pérez de Moya utilizar estas claves para interpretar las invenciones de los *tlacuilos* de Ixmiquilpán?

Imaginemos también de qué manera el deán Tomás de la Plaza podía contemplar los frisos de su casa. Sin sombra de duda, el fresco de las Sibilas fue un encargo del eclesiástico, pero no es tan seguro que interviniese sistemáticamente en los detalles de la decoración, y cuesta pensar que sugiriera mezclar monos con centauresas. Sin embargo, éstas tuvieron que encantarle como encantaban a la mayoría de los prelados humanistas del Renacimiento. Y es muy posible que el deán viera –o quisiera ver– en el mono *ozomatli* una divertida criatura alegórica. El mono de Puebla podía pasar perfectamente por un símbolo de todos los

---

**301.** Ransmayr profundiza en este tema en *Morbus Kitahara* (Francfort del Meno, Fischer, 1995), cuyo clima oprimente evoca al de *Europa* de Lars von Trier.

aspectos exóticos del mundo mexicano, incluida su idolatría.[302] Esta interpretación bastaba para justificar la presencia del animal divino sin que hubiera que inquietarse por otros *significados* y combinaciones más heterodoxas. Y nada nos permite afirmar que esta mirada docta del Renacimiento no expresa igualmente la verdad de los frescos.



## Del buen uso de la Fábula



La Fábula tiene más virtudes todavía. Cuando la alegoría vuelve inocentes las imágenes paganas y los relatos licenciosos, procura un recurso extremo que *permite* sortear la censura. La Fábula autoriza por tanto un juego y una libertad de expresión de los que el artista hace uso y abuso: qué importa si Tiziano traiciona a Ovidio cuando representa a Adonis tratando de escapar de los brazos de Venus. No era obligatorio observar un canon iconográfico sometido a la estrecha vigilancia de la Iglesia. La Fábula proporcionaba un repertorio mucho menos cargado de obstáculos que el arte sagrado.

Esta libertad de creación y de inspiración puede adoptar una vertiente intelectual y filosófica. En la Europa del Renacimiento, los sentidos *ocultos por* la Fábula son a veces la expresión de una filosofía secreta. Una verdad puede agazaparse bajo «la apariencia superficial»,[303] como ocurre con el pensamiento y las figuras simbólicas ligadas al neoplatonismo y a la tarea de descifrar enigmas jeroglíficos.[304] El desafío puede adoptar una forma política. Las pinturas que Tiziano realizó por encargo de Felipe II contienen alusiones a la tiranía del príncipe, apenas camuflada en los retratos de un Júpiter ávido de poder.[305] Movido por una fuerte dosis de pesimismo y de escepticismo, el pintor devuelve a los mitos la violencia y la brutalidad que los vulgarizadores

302. En el claustro de Actopan, unos monos con cabeza de diablillo están sentados sobre unas hojarascas que forman el signo *nahui-ollin*, un signo que volvemos a encontrar en el *Códice de Cospi* y el *Códice de Borgia* (Reyes-Valerio, 1978, pág. 258), así como en unos edificios de la época colonial (Yautepec, ibídem, pág. 242). Véase Luis MacGregor, *Actopan*, México, INAH, 1982, pág. 109.
303. Seznec (1993, pág. 315).
304. Ibídem, pág. 319.
305. Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milán, Feltrinelli, 1980.

del Ovidio moralizado coincidían en difuminar. Europa, Perseo y Andrómeda, Venus y Adonis, Diana y Acteón prestan sus siluetas a una denuncia de los abusos y los crímenes cometidos por los dioses.

La fuerza subversiva de la Fábula se ata de este modo a los mundos primordiales y los resucita sin cesar. Lo mismo percibe, más próximo a nosotros, el dramaturgo Heiner Müller, que se inspiró en la mitología clásica para eludir la censura de la Alemania oriental. Antes que una «salida de emergencia», la mitología le proporcionaba los marcos de una «pre-historia», de un pasado habitado por estas visiones de terror y de violencia que en otro tiempo Tiziano supo explotar tan magistralmente.[306] La Fábula, dotada del poder de ofrecer máscaras exóticas a los propósitos «políticamente incorrectos», posee también el don de expresar la precariedad de los mundos turbados.

En lugar de considerar el repertorio ovidiano como una colección de motivos exóticos, etéreos y ornamentales, los pintores de Ixmiquilpán retuvieron escenas de enfrentamiento brutal, de choque y de transformación de los seres. Eran precisos centauros y grifos para cerrar el camino a los «caballeros-tigre» del México antiguo. Los pintores indios en activo en la época de Tiziano ignoraban su existencia, separados de él por un inmenso océano; sin embargo, supieron explorar vías paralelas abandonando usos más edulcorados de la mitología. La Fábula les ayudó a sacudirse los grilletes de las formas cristianas que se les imponía, al tiempo que se convertía en el vehículo de un pensamiento disfrazado o discreto, subversivo o simplemente heterodoxo. Su hibridez se prestaba a todo tipo de recuperaciones y asociaciones. La mitología, como una vía abierta a los subterfugios, como un lenguaje de doble o de triple sentido, tenía con qué seducir a los indios que aún eran sospechosos *de idolatría*. Tanto en Puebla como en Ixmiquilpán, sus imágenes convenidas y sus alegorías listas para el uso eran capaces de disuadir a las miradas demasiado inquisidoras.



306. Philip Brady, acerca de Heiner Müller, *Theatremachine* (Faber, 1995), en *Times Literary Supplement*, 8 de diciembre de 1995, pág. 18.

CAPÍTULO 7

# La invasión de los grutescos o la imagen en movimiento

*La jungla, primero con un discreto silencio de arraigos translúcidos, alargando luego sus minúsculos dedos sinuosos y de enloquecedoras florescencias, y finalmente blandiendo sus brazos robustos blindados por cortezas musgosas, se apoderó de toda la ciudad de hierro.*

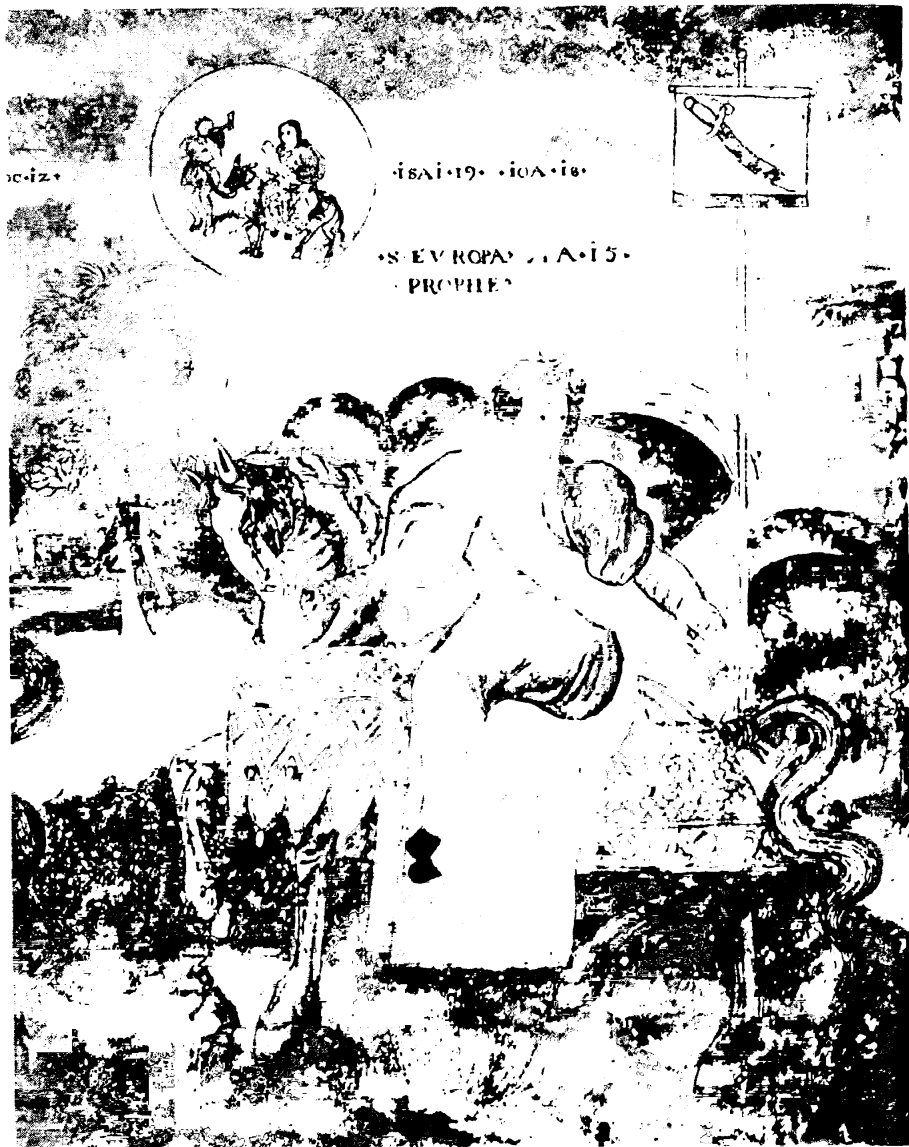
CHRISTOPH RANSMAYR, *El último mundo*

Suponiendo que hayamos conseguido identificar las intenciones de los pintores indígenas, no hemos localizado todavía todos los resortes de un pensamiento mestizo. Seguimos sin saber nada de los procedimientos que permitieron la expresión visual de este universo hispano-indio, ni de los medios formales que hicieron posible la asociación del mono y la centauresa.

A primera vista, el friso de Puebla y los frescos de Ixmiquilpán apenas se parecen. En la iglesia agustina, los combates de los guerreros mexicanos capturan todas las miradas en detrimento del friso superior, de inspiración occidental, que agrupa criaturas fantásticas. En Puebla, por el contrario, la pareja formada por el mono y la centauresa ocupa un espacio secundario, un margen aparentemente abandonado a la imaginación decorativa del artista indígena. El desfile de las sibilas acapara tanto la atención del visitante que éste, fascinado, desprecia el friso que lo acompaña. Solamente hay ojos para estas amazonas lujosamente engalanadas que se pavonean sobre paisajes europeos de inspiración nórdica o flamenca. ¿Se relegó el universo de los vencidos a un segundo plano para señalar el triunfo del cristianismo sobre el paganismo y la idolatría?[307]

---

307. Palm (1973, pág. 57), citado en Arrellano (1996, pág. 78).




La sibila Europa, Casa del Deán, Puebla, México (véase págs 119 y 163). © G. Mermet.



Peter Greenaway, *Prospero's Books* (véase pág. 167). © M. Guillaumot/Stills Press.

Tenemos al menos dos razones para dudarlo. La primera concierne al estatuto de los márgenes y del adorno en el arte europeo. Durante mucho tiempo se ha omitido su importancia al proyectar miradas anacrónicas sobre el pasado medieval y renacentista. Habría que devolver a estos espacios el papel y el sentido que les corresponden, restableciendo las relaciones -unas veces divertidas, otras veces sutiles- que mantienen con el motivo principal. Otra razón, más local, se debe a los lazos entre las sibilas, el mono y la centauresa. Los elementos amerindios no son sistemáticamente desnaturalizados y marginados, aun cuando se les prive del carácter espectacular que poseen en Ixmiquilpán.

Las diferencias que descubrimos entre las pinturas de Puebla y las de Ixmiquilpán son más superficiales de lo que parece. Los frescos se asemejan primero por su contenido. Contienen un «mensaje» o, más exactamente, expresan unas intenciones que hemos tratado de descifrar. No cumplen una función puramente decorativa. Pero si consideramos el espacio pintado también despliegan escenificaciones idénticas en las que los universos se mestizan. Tanto en Ixmiquilpán como en Puebla, las creaciones indorenacentistas se insinúan en medio de una exuberante vegetación poblada de seres extraños. En Puebla, serpenteando por las paredes del salón del Deán, la planta alucinógena conduce la danza, arrastrando con ella a una cohorte de monos, *putti*, centauresas e insectos. En Ixmiquilpán, guerreros indios, criaturas vegetales y monstruos se enfrentan en una serie de escenas que desfilan al ritmo de las ondulaciones de una guirnalda gigantesca. Caballitos de mar, perros alados y aves con plumaje vegetal montadas por *putti* habitan las alturas. En ambos casos, los pintores utilizan este tipo de decorado. Falta precisar de qué manera este espacio ornamental -que, *a priori*, imaginaríamos dedicado a las frivolidades de la decoración, a los efectos superficiales y al culto del detalle- se prestó a semejantes apropiaciones, y cómo fue colonizado por los pintores.

## Imágenes en movimiento e hibridación

Es difícil expresar con palabras el movimiento irresistible que anima los frescos de Ixmiquilpán. Solamente una realización cinematográfi-

ca puede ofrecer un equivalente de tal surgimiento de imágenes fantásticas. Por ejemplo, otro filme de Peter Greenaway, *Prospero's Books* (1991), realizado cinco años antes que *The Pillow Book*. El filme, una versión libre de *La tempestad* de Shakespeare, se despliega como un gigantesco friso que desfila sin cesar ante los ojos del espectador.[308] A modo de obertura, largos *travellings* laterales hacen aparecer una procesión de cuerpos desnudos, torcidos, torturados o danzantes, puntuada por bocanadas de fuego y chorros de agua, que avanzan al ritmo de los acentos obsesivos de la música de Michael Nyman. Un flujo de objetos raros y de criaturas extrañas atraviesa una pantalla que alterna claroscuros con colores centelleantes, sobre un fondo de arquerías y de columnas infinitamente repetidas. Los personajes se entregan a desplazamientos incesantes, penetran en coreografías complicadas, inician carreras desenfrenadas o se sumergen en aguas sin fondo. Todo es movimiento en *Prospero's Books*, como todo es movimiento en los frescos de Ixmiquilpán, que propulsan sus guirnaldas tentaculares entre los cuerpos sobreexcitados de los guerreros y los monstruos.





En Greenaway, las estructuras «decorativas» le dan a la representación un ritmo coreográfico, pues instauran una realidad fantástica que se presta a las invenciones más curiosas: criaturas desnudas transformadas en sirenas en inmensos acuarios, salvajes teatrales engalanados con plumas de color rojo sangre, mujeres despellejadas que exhiben sus entrañas, *putti* colgados por los aires y orinando en el agua de los estanques de Próspero... Como en Ixmiquilpán y en Puebla, lo inesperado y lo monstruoso abundan. Calibán es el abominable hermano del mono *ozomatli* o de la centauresa, y los *putti* de Puebla son los amables primos de Ariel.

En casa de Próspero reina la mezcla. Durante todo el filme, la lista de las obras mágicas que colecciona el protagonista proporciona ejemplos de ello. La ciencia del duque de Milán abraza todos los saberes reales e imaginarios. Los mapas del Infierno recorrido por Orfeo, los relatos de viajes y las mitologías del mundo pesan tanto como una cosmografía universal en la que aparece clasificado el conjunto de los fenómenos del universo. El bestiario de Próspero rebosa de «camaleo-

308. Sobre Peter Greenaway, véase David Pascoe, *Peter Greenaway, Museums and Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 1997.

pardos» y de quimeras. A modo de parodia de las *Metamorfosis* de Ovidio, un decimonoveno libro titulado *Las noventa y dos castas del Minotauro* hace un inventario de las progenituras bestiales más famosas.[309] En él encontramos a las criaturas con las que Calibán compartía su monstruosidad: centauros, sirenas, duendes, arpías o vampiros. En el libro de las mitologías, «ninfas y *putti* [...] se esfuerzan por pasar a la página siguiente para liberar a los ocupantes del capítulo que empieza: faunos y hamadríades que ya se pelean por salir».[310]

La hibridación irriga estos frescos animados donde lo fantástico y la magia se codean con lo monstruoso. Interviene en *Prospero's Books* de igual modo que el mestizaje en *The Pillow Book*. La dinámica del filme proviene de su capacidad de fusionar las formas, los géneros y los registros de la tradición occidental. Las imágenes se superponen en la pantalla y producen un espacio para el cruce del cine, la danza, la ópera y el teatro. La misma isla de Próspero es indeterminada: se sitúa a medio camino entre la ficción de la Fábula y la realidad de los reinos terrestres. La hibridación, como la magia del duque, da pie a todo tipo de apropiaciones: se burla de las lógicas habituales, zarandea las leyes de la verosimilitud, del espacio y del tiempo, soslaya las de la gravedad, y desbarata las convenciones de la representación. Puede llegar a desorientar al espectador: ¿acaso Próspero no es al mismo tiempo él mismo y los otros personajes de *La tempestad*?

Sin embargo, lo híbrido mantiene una relativa coherencia. *Prospero's Books* no es únicamente un montón de imágenes heterogéneas e incomprensibles. Aunque la fantasmagoría sea la encargada de crear la sorpresa y lo imprevisto, no deja de reposar en algunos principios que instauran «condiciones formales mínimas».[311] Así, el montaje de las citas y el juego de las imbricaciones y de los collages que desorientan al espectador siguen el mismo orden que la presentación de los libros mágicos de Próspero. La complejidad desconcertante del filme se basa en realidad en una gama restringida y repetitiva de elementos.

---

309. Esta parodia de las *Metamorfosis* de Ovidio sólo contiene 92 casos, ya que Teseo, agotado, da por concluido el relato del Minotauro demasiado pronto.
310. Peter Greenaway, *Prospero's Books*, Londres, 1991, pág. 57. Las hamadríades son las ninfas de los bosques (Virgilio).
311. Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, París, Flammarion, 1997, pág. 84.

Al desarrollar las virtualidades de lo híbrido y de lo raro, y al cultivar los poderes del artificio y de lo ornamental, Greenaway inventa imágenes que el espectador ha de descifrar. La pantalla está repleta de símbolos, de alusiones y de asociaciones que a una mirada superficial se le pueden escapar. Los veintidós libros de Próspero constituyen diccionarios de símbolos de consulta al modo de la *Iconología* de Cesare Ripa o de los *Emblèmes* de Alciat.[312] El espectador atento está invitado a descifrar la imagen del mismo modo que se descifra un logogrifo, con la necesaria lentitud y con las vueltas atrás que hoy permite el uso del magnetoscopio. Hibridación y hermetismo están de acuerdo, como si el esfuerzo por localizar las conexiones secretas entre las cosas hubiera de rodearse de misterio y vencer obstáculos.[313]





*Hibridación, hermetismo, complejidad* e *imagen en movimiento* son los temas que trama *Prospero's Books*, temas que sugieren nuevas preguntas destinadas a las pinturas mestizas de México: sobre las relaciones entre hibridación y mestizaje, o entre organización y complejidad, o sobre el trío tan prolífico que formaron durante mucho tiempo el manierismo, los grutescos y lo ornamental.[314]

## El arte de los grutescos

Al cultivar el arte de mezclar lo híbrido y lo ornamental, *Prospero's Books* se inspira en la ornamentación manierista y, más específicamente, en la tradición de los grutescos. ¿Acaso no es éste el mismo ejercicio al que se entregaron los artistas mexicanos, cuatro siglos antes, en sus talleres de la Nueva España?

312. Cesare Ripa, *Iconologia* [1593], edición a cargo de Piero Buscaroli, Milán, Editori Associati, 1992; André Alciat, *Les emblèmes*, facsímil de la edición Macé-Bonhomme [1551] de Lyon, con prefacio de Pierre Laurens, París, Klincksieck, 1997.
313. «En *L'ultima tempesta*, una de las principales áreas de interés es la ciencia hermética de los rosacruz. Están representados Paracelso, Bruno y los principales filósofos de principios del siglo XVII que estaban interesados en crear una visión global del mundo...» (Alessandro Bencivenni y Anna Samueli, *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Génova, Le Mani, 1996, pág. 128).
314. El manierismo, y no el barroco como afirma un poco apresuradamente la crítica; véase ibídem, pág. 95.

Cuando los *tlacuilos* empezaron a reproducir formas importadas de la Europa del Renacimiento, ignoraban que el esplendor de los grutescos se remontaba a los últimos años del siglo XV, cuando el azaroso hallazgo del palacio de Nerón, la *Domus aurea* (1480), descubrió unos frisos que los artistas europeos imitaron de inmediato.[315] Es sabido lo que sucedió después. Las «grutas» de San Pietro in Vincoli -que pasaban por ser el antiguo palacio del emperador *Tito*- habrían inspirado a Giovanni da Udine y a Rafael. Gracias a ellos, el uso de los grutescos se extendió por la Italia renacentista.[316] Citemos, como ejemplo destacado, los de la sala de Perseo del castillo de Sant'Angelo en Roma, pintados por Perin del Vaga (1543-1548). Escritos como la compilación anónima *Leviores et extemporaneae picturae quas grotteschas vocant* muestran el interés y las resistencias que despierta este modo de representación. Uno de los primeros historiadores del arte italiano, Giorgio Vasari, no se muestra benévolo con esta nueva moda: «Los grutescos son una especie de pintura licenciosa y muy ridícula que los antiguos realizaban para adornar espacios vacíos...».[317] Mal que le pese a Vasari, los grutescos no constituyen un fenómeno anecdótico o marginal. Explotan tendencias presentes en el arte dominante en la Europa del Renacimiento, el manierismo, que se había convertido en un lenguaje universal, el del imperio de los Habsburgo.[318] El manierismo concede un lugar destacado a la decoración, como lo demuestra la moda del teatro, de las grandes máquinas y de los *intermezzi* en que intervienen coreografías fantásticas y apoteosis deslumbrantes. Las extravagancias de Arcimboldo -su *Alegoría del fuego* data de 1566-, los versos burlescos del Bronzino y la búsqueda de asociaciones sonoras y mentales que

---

315. André Chastel, *La grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, París, Le Promeneur, 1988; Nicole Dacos, *La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, Leiden, The Warburg Institute, 1969.

316. Al dispersar a los artistas romanos, el saqueo de la ciudad pontifical (1527) dio un impulso suplementario al fenómeno (André Chastel, *Le sac de Rome*, París, 1972).

317. «Los grutescos son una especie de pintura muy licenciosa y ridícula que los antiguos utilizaban para ornamentar espacios vacíos, y en algunos lugares sólo era adecuada la decoración en altura; para lo que hacían toda clase de pruebas extravagantes, caprichos y extraños artificios» (Giorgio Vasari, *Le vite de'più eccelenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a giorni nostri*, Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550, reeditado en Turín, 1991, pág. 73).

318. Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turín, Einaudi, 1993, pág. 83.



Grutescos europeos, Veneziano, Italia, hacia 1520. Colección del autor.

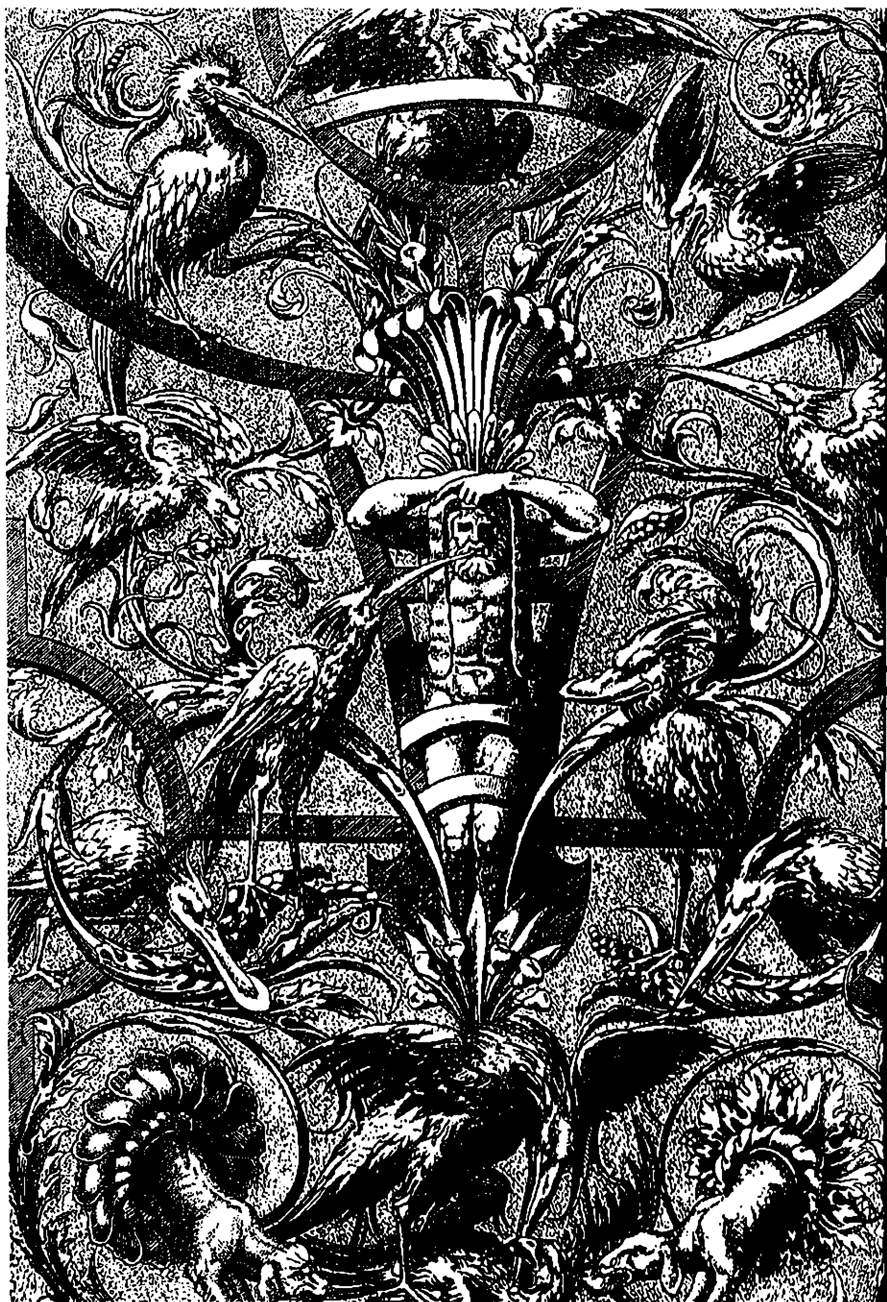


Tabla grutesca, Escuela de Amberes, siglo XVI (véase pág. 173). *Colección del autor.*

reúnan elementos heterogéneos en sutiles mosaicos son creaciones manieristas, del mismo modo que las famosas *Wunderkammern*, esas cavernas llenas de los más increíbles tesoros y curiosidades, las esculturas de Bomarzo o las cariátides de Milán y de Génova.[319] Al preferir el movimiento a la forma estable, el manierismo se apasiona por los fenómenos extraños, insólitos y monstruosos, haciendo que triunfe el gusto por lo raro y los caprichos, «por la metamorfosis y la ilusión».





## De España a las Américas

Los grutescos italianos invaden Europa y la península ibérica. En Castilla, encuentran enseguida un terreno favorable: la herencia del estilo mudéjar y del estilo isabelino, así como la boga del estilo plateresco, mantienen una pronunciada inclinación al arabesco, los candelabros, los bestiarios fantásticos[320] y los bajorrelieves italianizantes. Como en el resto de Europa, la tradición medieval ha llenado de criaturas monstruosas los márgenes de los manuscritos y los muros esculpidos de las iglesias. Las «fantasías platerescas» entran en composiciones ornamentales que repiten hasta la saciedad un mismo motivo, e imponen una gran uniformidad que se ve acentuada por el escaso grosor de los relieves.[321]

En opinión de fray José de Sigüenza, los grutescos habrían sido introducidos en España por Julio de Aquilis y Alexander Mayner, ambos desaparecidos hacia 1530.[322] Estos artistas se habrían desplazado a Úbeda, en Andalucía, para decorar el palacio del secretario del emperador, Francisco de los Cobos (1477-1547), antes de decorar el palacio de la Alhambra, en Granada, donde realizaron pinturas al temple y al fresco. En lo sucesivo, los grutescos proliferaron en los frisos y las pilastras, cubrieron los arcones de los retablos e invadieron luego los atuen-

319. Ibidem, pág. 155.
320. Véase, por ejemplo, la corte del Palacio del Infantado en Guadalajara, debida a Juan Guas, y su decorado de grifos, águilas y leones.
321. Kubler (1984, págs. 473-474). Jonathan Brown, *L'âge d'or de la peinture espagnole*, París, Flammarion, 1991, págs. 9-38.
322. *Historia de la orden de san Jerónimo*, Madrid, 1600-1605, en Gallego (1987, pág. 68).

dos de los grandes personajes hasta no dejar un espacio vacío. Los motivos eran los mismos que en Italia: «grutescos, viñas, follajes y cosas animadas» surgieron de los pinceles de pintores con mayor o menor talento. Esto es al menos lo que nos explica, un siglo más tarde, el pintor Francisco Pacheco (1564-1654) en su *Arte de la pintura* (1649), uno de los grandes tratados de pintura española del Siglo de Oro.[323]

En Europa, la moda del manierismo y de los grutescos fue más pronunciada en las regiones que habían adoptado el gótico flamígero, donde la estética del Renacimiento sólo había influido superficialmente: ése fue el caso de España, pero más aún el de Alemania y los Países Bajos.

Por lo tanto, los manierismos americanos se desarrollan bajo la égida de esta Europa nórdica e ibérica reunida bajo el cetro de Carlos V y luego de Felipe II. En la década de 1540, la pintura de «romanos» (o de grutescos) se propaga en Nueva España. En Mérida, en el lejano Yucatán, el Palacio de los Montejo se adorna con bustos, bajorrelieves y grutescos.[324] Unos veinte años más tarde, dos pintores europeos de talento se instalan en México, donde contribuyen al éxito de las formas nuevas: el sevillano Andrés de la Concha y el flamenco Simón Pereyns.[325] El primero aporta el estilo de Luis de Vargas, un artista sevillano formado en Italia junto a Perin del Vaga; y el segundo introduce una parte del aire nórdico que orea en las pinturas de Maarten de Vos y de Frans Floris.

Pero el manierismo hispano-flamenco no desembarca en tierra virgen. La tradición indígena podría haber facilitado espontáneamente la adopción de la ornamentación manierista, como lo habían hecho al otro lado del Atlántico el gótico flamígero y el plateresco. Los monjes conocían el gusto indígena –«la natural inclinación»– por la ornamentación –el «ornato» en la terminología española renacentista–: «Eran tan dados a la curiosidad de ellos [ornato de los templos] que los había en todos los pueblos, así grandes como pequeños, muy hermosos y curiosos y adornados de toda la mas hermosura que su enten-

323. Zahira Veliz, *Artist's Techniques in Golden-Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pág. 57.
324. Sartor (1992, pág. 70).
325. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Azabache, 1992, pág. 61. Jorge Alberto Manrique, *Manierismo en Nueva España*, México, Textos Dispersos, 1993.

dimiento podía alcanzar y después de ser cristianos es tanto lo que en ellos se han esmerado que pone admiración».[326]

Esta predisposición se trasluce en la opinión de Motolinía sobre los pintores indígenas formados antes de la conquista: «Antes *no sabían pintar sino* una flor o un ave o *un labor como romano*, e si pintaban un hombre o un caballo, hacíanlo tan feo que parecía un monstruo».[327] La visión que el franciscano da del arte local reúne un conjunto de motivos –plantas, animales, monstruos, romanos (grutescos)– que se podría integrar sin dificultad en la composición de un friso de grutescos. De hecho, en la década de 1540 los artistas indígenas no sólo se aproximaron a monjes familiarizados con el «estilo romano» y a muestras de este arte nuevo, sino que también realizaron sin dificultad «romanos y bestiones», es decir, «adornos con grutescos y monstruos».[328] Destacaron en ello nada más y nada menos que con la bendición de la Iglesia. Casi medio siglo más tarde, el III concilio mexicano estimula vivamente a *los indios a pintar* «flores, frutas, animales, pájaros y romanos [...] y cualesquiera cosa para evitar la irreverencia que causan las malas pinturas de los santos».[329] Esto no significa que los grutescos logren una aceptación unánime: en la década de 1560, algunos pintores españoles se levantaron contra la proliferación de imágenes «indecentes y ridículas» y, un cuarto de siglo más tarde, otros pintores siguieron reclamando que se prohibiera la representación de los sátiros y de otras criaturas fabulosas en los retablos de las iglesias.[330] Añadamos que el predominio de la pintura sobre la escultura, que se explica por razones técnicas y didácticas, también contribuyó a la difusión de los grutescos, aunque existan versiones esculpidas de estos últimos.[331]





326. Juan de Torquemada, en Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México*, t. II, México, Díaz de León, 1986-1992, doc. XCIX, págs. 174-175, citado en Gómez Martínez (1997, pág. 107).
327. Motolinía (1971, pág. 240, cursivas nuestras).
328. Ibídem, pág. 242. «Cuantos romanos y bestiones han visto, todo lo hacen.» Las ordenanzas de 1557, adoptadas a petición de los pintores de la ciudad de México, estipulan que los pintores de frescos han de ser «examinados en las cosas siguientes de lo romano y de follajes y figuras» (Toussaint, 1982, pág. 221).
329. G. Estarda, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, 1921, citado por Turrent (1993, pág. 151).
330. Toussaint (1982, pág. 37).
331. Kubler (1984, pág. 436).


¶ Incipiunt Horę Beatę Ma
rię, virginis, secundũ ordinem
Fratrũ Prędicatorum.

MEXICI
In ędibus Petri Ocharte, 1567

*Horas de la santa virgen María*, por Pedro Ocharte, México, 1567.
Colección del autor.

Más aún que los pintores, los libros ilustrados con grabados y frontispicios profusamente decorados fueron los que introdujeron en América la ornamentación manierista. Impresos en España o en los Países Bajos, ofrecían repertorios cómodos que los españoles y los indios explotaron rápidamente, al no poder copiar los monumentos inaccesibles de la lejana Europa.[332] A pesar de las guerras de religión que la dividían, y de la instalación en México y en Lima de una Inquisición que vigilaba muy de cerca el comercio de los libros, las publicaciones de Lyon, de París y de la Europa del norte (Amberes) siguieron llegando a las librerías del Nuevo Mundo, y con ellas, esbozadas en los márgenes o expuestas en los frontispicios, las manifestaciones del manierismo nórdico. A ello hemos de añadir, a partir de 1539, la producción de las prensas de la ciudad de México. Impresores de origen italiano (el lombardo Juan Pablos), español y francés (Pedro Ocharte, de Ruán) sabían cuidar la presentación de sus obras.[333] Además de estos libros, la mayoría de los cuales tenía un contenido religioso, circulaban «folletos» y «pliegos sueltos» que trataban temas edificantes o poéticos. Estas últimas páginas, más numerosas y menos costosas que los libros, pero más frágiles, difundían a su vez el adorno manierista.[334]

El repertorio de imágenes fantásticas y de grutescos aumentaba con los nuevos envíos, y los monjes y los indios sólo tenían que buscar en este fondo creciente extremadamente diversificado. Así, en obras tan diferentes como el libro de caballerías *Tirant lo Blanch*, las *Constituciones* de Fernando el Católico, o la *Gramática latina* de Nebrija, encon-

332. Encontraremos varios ejemplos ricamente adornados de la producción española durante el siglo XVI en James P.R. Lyell, *Early Book Illustration in Spain*, Nueva York, Hacker Art Book, 1976 págs. 171, 183, 211 y 241.
333. Muchos de los libros impresos en Nueva España contenían ilustraciones, adornos y letras floridas que incluían grutescos: citemos, por ejemplo, los frontispicios de la *Dialéctica* (1554) y de la *Physica* (1557) de Alonso de la Veracruz, publicadas en México por Juan Pablos; el grabado que representa a san Pedro y san Pablo en el *Gradual* publicado por Antonio de Espinosa (1576); y las letras floridas de los impresores Pedro Ocharte y Pedro Balli. Véase García Icazbalceta (1981), y Jesús Yhmoff Cabrera, *Los impresos mexicanos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de México*, México, UNAM, 1989. Examinaremos igualmente algunos bellos frontispicios, reproducidos en *Impresos mexicanos del siglo XVI (Incunables)*, México, Condumex, 1995, págs. 27 (*Vocabulario en lengua de Mechuacán* de Maturino Gilberti, 1559), 33 (*Dialectica resolutio* de Alonso de la Veracruz, 1554), 61 (*Provisiones e cédulas*, 1563), y 67 (*Confesionario mayor* de Alonso de Molina, 1578).
334. Irving Leonard, «On the Mexican Book Trade, 1576», en *Hispanic Review*, t. XVII, 1949, págs. 10-20.

tramos escenas de combates entre Centauros y Lapitas que prefiguran, casi con un siglo de antelación, los frescos de la iglesia de Ixmiquilpán.[335]

Los grutescos podían aparecer en cualquier obra y formar parte de montajes bastante inesperados. Un libro de *Horas de la Virgen*, publicado en México en 1567, se abre con un grabado de la Virgen de Montserrat de factura gótica tardía. La Virgen reina por encima del mundo. Lleva al santo niño y domina un paisaje de peñas escarpadas, lleno de cruces y con algunas casas.[336] La imagen piadosa está enmarcada por criaturas fantásticas y grutescos cuyas posturas y estilo se sitúan en las antípodas del hieratismo austero del grabado central. Las esfinges aladas evocan a las criaturas de la sala ducal del palacio pontifical (Vaticano) y del Palazzo Vecchio de Florencia.[337] En cuanto a la cabeza cornuda, tiene semejantes en la sala de Apolo del castillo de Sant'Angelo y en la villa Emo de Fanzola.[338] El impresor es Pedro Ocharte, natural de Ruán. Pertenece a esa colonia de europeos del norte que adaptan las modas septentrionales al México español: varios motivos del frontispicio evocan creaciones del decorador Cornelis Bos (1510-hacia 1570) que datan de mediados de siglo.[339] El resultado es un híbrido renacentista que asocia sin complejos desnudeces paganas con muecas de máscaras que expresan la piedad mariana. Todo parece seguir el aire de los tiempos si tenemos en cuenta que precisamente otro libro de horas, el de Alejandro Farnesio, fue una de las primeras obras manuscritas que se enriqueció con grutescos.[340] Cuatro años más tarde, el mismo montaje ilustrará un

---

335. En Lyell (1976, págs 19-20 y 23): *Tirant lo Blanch*, Valencia, Nicolás Spindeler, 1490; *Constitucions fets per D. Fernando*, Barcelona, Juan Rosembach, 1494; Antonio de Nebrija, *Grammaticae introductiones*, Barcelona, Juan Rosembach, 1500.

336. Un grabado bastante cercano en san Buenaventura, *Instructio Novitiorum*, J. Lischner, Montserrat, 1499 (en Lyell, 1976, pág. 98).

337. Morel (1997, pág. 136, nº 29).

338. Ibídem, pág. 82, nº 138.

339. Fabienne Émilie Hellendoorn, *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, Delft, UNAM, 1980, pág. 6.

340. En el secreto de los libros o en las paredes de los conventos abundan ejemplos de este tipo de hallazgos. El *Cancionero* de Ambrosio Montesino (Sevilla, 1537) yuxtapone dos fajas adornadas con figuras monstruosas a una representación del obispo leyendo las santas Escrituras. Los grutescos de Actopan penetran en las celdas de los monjes (MacGregor, 1982, págs. 151-152) y aparecen en la gran escalera (pág. 140) donde se representa a animales fantásticos y a *putti* armados con una maza (Hércules niño), así como en la logia del refectorio, de un modo más convencional (pág. 125).

catecismo en lengua huasteca, más susceptible de circular entre manos indias que las *Horas de la Virgen*.[341]





## La libertad de los grutescos

El frontispicio de Pedro Ocharte sintetiza a la vez la audacia y las rutinas de la ornamentación manierista. Tanto en Europa como en México, los grutescos proponen a los pintores una amplia gama de expresiones donde la imaginación puede desplegarse con toda libertad. Cualquier amalgama parece posible, incluso entre los elementos más distintos e incongruentes. Las formas se encadenan mediante una especie de automatismo asociativo que yuxtapone o conjuga unos elementos que *a priori* se encuentran completamente separados. En principio sólo prevalece la «fuerza impetuosa del ademán del pintor y de la antirregla inexorable del contrasentido». Los artistas pueden inventar «cosas sin regla ninguna, atar a un minúsculo hilo un peso que éste no puede sostener, adjudicar piernas de follaje a un caballo o patas de grulla a un hombre».[342]

Los grutescos italianos son el «paradigma de una licencia creadora y fantástica cada vez más acentuada al hilo del siglo»,[343] se emancipan de la servidumbre de lo verdadero y de lo verosímil, y rechazan las exigencias de la decencia.[344] Por todas estas razones permiten una inversión de la representación occidental tal como la concibe el humanismo del Renacimiento. Como demuestra André Chastel, «el dominio de los grutescos es pues, con bastante exactitud, la antítesis del dominio de la representación, cuyas normas estaban definidas por la visión en perspectiva del espacio y la distinción o caracterización de los tipos».[345]

Esta libertad no pasaba desapercibida. El cardenal Paleotti, contrario a las imágenes antiguas y portavoz de la Iglesia tridentina, conde-

341. *Doctrina christiana en lengua huasteca*, México, Pedro Ocharte, 1571.
342. Cita de Giorgio Vasari (*Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori*, G. Milanesi, Florencia, 1906, t. I, pág. 193) en Pinelli (1993, pág. 133).
343. Alessandro Cecchi, «Pratica, fierezza e terribilità nelle grotesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze», en *Paragone*, 1997, nº 327, pág. 25.
344. Los grutescos se convierten en el «sueño de los pintores», son una «metáfora de la superación de la naturaleza» (Pinelli, 1993, pág. 133).
345. Citado en Morel (1997, pág. 87).

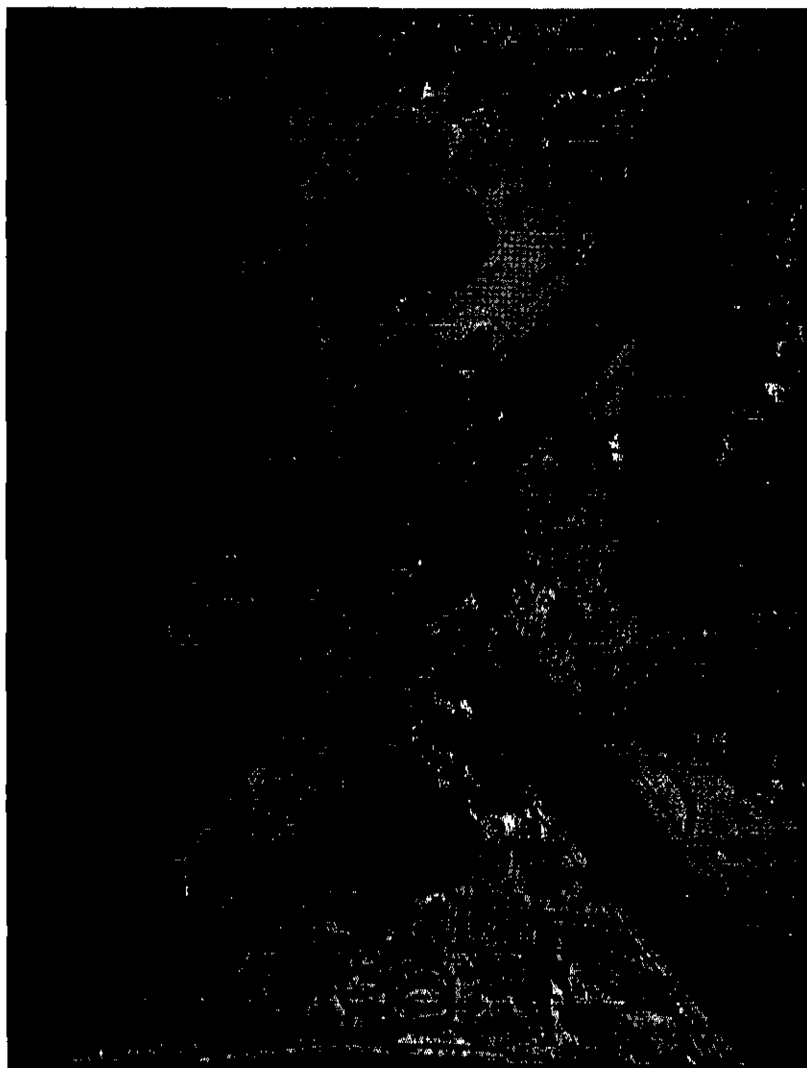
nó los grutescos en nombre de la razón, de la naturaleza, de lo verosímil y de la decencia.[346] En España, el pintor y teórico Francisco Pacheco se alarmó por el éxito universal de una técnica que invadía todos los espacios, civiles y eclesiásticos. El pintor desaconsejó enérgicamente su uso en un marco sagrado. Era preciso eliminar de la decoración de las iglesias y de los objetos religiosos estas cohortes de rostros repelentes, de sátiros y de cariátides salvajes, y utilizarlos solamente en los «camarines» y apartamentos privados de los palacios y residencias de la aristocracia.[347]

## México, Parma y Florencia

Una vez transportada y aclimatada a las tierras americanas, en un contexto de occidentalización, colonización y cristianización, la libertad que ofrecían los grutescos adquirió una nueva dimensión. En México, los pintores indios descubrieron en los grutescos europeos la inversión o la negación del orden visual que la Iglesia quería imponerles: un orden fundado en un espacio humano de tres dimensiones, regido por la ley de la gravedad, y que defendía un antropomorfismo sistemático. Los grutescos señalaban otra vía que, por el mayor de los azares, coincidía con la de la tradición amerindia. ¿Acaso no se encontraba, en los códices prehispánicos, rasgos propios de los grutescos como «la negación del espacio», «la ingravidez de las formas» y «la proliferación insólita de los híbridos», extendidas sobre fondos lisos? Al jugar con la disposición simétrica de los motivos, los códices organizaban las composiciones y sacrificaban la expresividad de los personajes. Todos estos rasgos eran comunes a los grutescos italianos y a las «pinturas» mexicanas.

Una razón suplementaria pudo aguzar el interés indígena por los grutescos. Estos últimos dan la espalda a lo que constituye el objeto

346. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1581-1582), en *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, P. Barocchi, Bari, 1960, t. II, libro II, caps. 37-42.
347. Veliz (1986, pág. 59). El autor del *Arte de la pintura* –publicado póstumamente en 1649– es inflexible: aun cuando los amorcillos, los serafines y los frutos respeten una elemental decencia, el artista se abstendrá de abusar de ellos. Los acantonará en las orlas, los marcos y los ropajes, donde cada cual podrá apreciarlos.



Grutescos, Biblioteca de San Giovanni Evangelista, Parma. D.R.



Ludovico Buti, *Guerreros mexicanos,* Florencia, Galería de los Uffizi. D.R.

mismo de la representación occidental, la narración. Trastocan sus reglas y los principios de la *imitación* y de la *verosimilitud*, fijados por la retórica medieval. Según los textos aristotélicos, el arte sólo podía ser una mimesis de lo verdadero y lo verosímil. Ahora bien, los grutescos no se preocupan más que los códices mexicanos por restituir la realidad inmediata, aunque mantengan –como los códices– algunos de sus elementos o de sus fragmentos.[348]





Un regreso a Italia evidencia la proximidad formal entre los grutescos y los códices del México antiguo. Parma alberga conventos cuyas pinturas han llamado a menudo la atención de los historiadores del arte, pero también notables conjuntos de grutescos que el azar de un viaje a Italia me permitió conocer durante el invierno de 1997. ¿Cómo olvidar el encanto singular que emana de las bóvedas de la Biblioteca de San Giovanni Evangelista, a pocos pasos del Duomo? Pintada entre 1573 y 1575, la biblioteca del convento está decorada con pinturas casi tan enigmáticas como las de los códices mexicanos. Cosas triviales, objetos raros, animales exóticos y signos extraños, dispuestos sobre un fondo uniforme, componen un conjunto sorprendente de grutescos cuya finalidad, manifiestamente, no es decorativa. La obra se parece a algunos códices mexicanos, una vez que los hemos desplegado completamente. Su disposición evoca la de las pictografías indias, antes que la de los textos alfabéticos. Ciertamente, estas semejanzas formales no pueden anular la distancia que separa a los grutescos italianos de los glifos precolombinos.[349] Sin embargo, precisamente en estas similitudes visuales, y a veces únicamente en ellas, se trabaron fecundos intercambios entre los dos universos.

Florencia confirma lo que Parma sugiere. La Galería de los Uffizi no es solamente uno de los museos más bellos del mundo. Sus paredes están cubiertas de grutescos que, en algunos casos, se inspiran en los

348. Las dos tradiciones se deben a elecciones deliberadas, y no a una cierta incapacidad de copiar lo real. Las realizaciones de los escultores indígenas anteriores a la conquista demuestran que los artistas mexicanos eran perfectamente capaces de rivalizar con el *realismo figurativo de los italianos del Renacimiento*.
349. Si los grutescos transgreden deliberadamente las reglas de composición que se inspiran en Alberti elevando «la discontinuidad y la desarticulación al rango de principio» (Morel, 1997, pág. 88), no ocurre lo mismo con los códices, que obedecen a reglas de organización espacial totalmente independientes del modelo de Alberti.

códices mexicanos que los Médici coleccionaban.[350] El visitante que consiga despegar su mirada de las obras maestras del arte italiano descubrirá, en las bóvedas de la armería, guerreros mexicanos y serpientes fantásticas atrapados en la trama convencional de la ornamentación manierista. El reptil americano se introdujo en los bestiarios fantásticos del Renacimiento con la misma facilidad que los grutescos de Ixmiquilpán se indianizaron. También resulta sorprendente reconocer, en las cofias de las bailarinas de los Entremeses de 1589 –una largamente famosa fiesta florentina que estudió magistralmente el historiador del arte Aby Warburg–, unos penachos de plumas análogos a los que lucen los guerreros de Ixmiquilpán; no porque el lápiz de Bernardo Buontalenti se inspire en los frescos de la ciudad mexicana,[351] sino porque, en ambos casos, a miles de kilómetros de distancia, las mismas tradiciones se cruzan.

Esta apropiación constituye un fenómeno excepcional, aunque tenga lugar en una de las grandes capitales del Renacimiento italiano. Es uno de esos raros casos en los que el arte europeo se mostró capaz de absorber formas mexicanas. Es admirable, en cualquier caso, que los grutescos permitiesen intercambios entre los dos mundos: los pintores indios de Puebla y de Ixmiquilpán utilizaban el repertorio europeo en el mismo momento en que los de Florencia se inspiraban en los códices mexicanos. En la medida en que nuestro propósito consiste en identificar recorridos, mecanismos y procesos de mestizaje, parece que aquí contemos con un eslabón tan esencial como poco estudiado.[352]

---

350. Sobre los objetos mexicanos en la Italia del Renacimiento, véase Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici*, Florencia, Edam, 1972; y Laura Laurencich Minelli, «Museografia americanista in Italia dal secolo xvi fino a oggi», en *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire*, Bruselas, t. 63, 1992, págs. 233-239. El Museo de Ulises Aldovrandi, médico, naturalista y coleccionista, abierto en Bolonia en 1549, ha suscitado el interés de los investigadores.

351. «I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il "libro di conti" di Emilio de'Cavalieri», en Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Florencia, La Nuova Italia, 1996, págs. 59-107.

352. En *La guerre des images* (1990) (trad. cast.: *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 1994), al reducir la imagen europea a un modelo figurativo, «realista» y antropomorfo, basado en la imitación y la ilusión, desdeñé esta modalidad de expresión, acentuando las rupturas y las diferencias entre los mundos, con el riesgo de caricaturizarlos. Di preferencia igualmente a la influencia de los artistas del norte de Europa en detrimento de la de Italia. Actualmente, el pasado me parece más complejo.

A los ojos de los indios, la ornamentación manierista podía llegar a convertirse en un recambio del arte figurativo cristiano. Su carácter periférico, o subalterno, la hacía menos invasora y más atractiva para los artistas indígenas. Al abrir un espacio de relativa libertad en el seno del orden visual occidental, los grutescos podían inspirar a los indios atraídos por las nuevas formas y preocupados por salvaguardar -o revivificar- elementos de su propia tradición.





## Recetas simples

El atractivo de un estilo, o de un modo de expresión, está fuertemente ligado a las facilidades que ofrece su reproducción. A pesar de su aspecto extraño e inesperado, los grutescos constituyen creaciones estereotipadas. Paradójicamente, el desprecio de los principios dominantes, la *antiregola*, tiene sus reglas. El repertorio iconográfico no es ilimitado y, además, es bastante convencional. Los mismos adornos y objetos se repiten hasta la saciedad: guirnaldas vegetales, quimeras, festones, candelabros proteicos, máscaras, figuras que vuelan o en equilibrio precario, etc.

El respeto a las formas situó pronto la inventiva y la espontaneidad en la habilidad o el «estilo». A partir de ese momento, sólo la calidad de la ejecución mantiene la ilusión de una improvisación continua, de una imaginación desbocada, como si la habilidad del pincel sustituyera a la vivacidad de una mente repleta de fantasías. Pero este programa no es más que un ideal al alcance de los más dotados. Habitualmente, la realización de los grutescos es menos exigente, lo que constituye un atractivo más para una mano de obra india que no se siente forzosamente cómoda en las grandes composiciones figurativas.

Como norma, tanto en Europa como en América la realización de los grutescos es un trabajo de equipo, repetitivo, que se basa en una división mecánica de las tareas y que recurre a todo tipo de trucos y de técnicas de reproducción.[353] Los grutescos cubrieron las paredes de Puebla y de Ixmiquilpán gracias al calco. Al repetir e invertir el dibujo

353. Como, por ejemplo, moldes de estuco, calcos y otros trucos del oficio para sugerir el claroscuro. Véase Pinelli (1993, págs. 134-135).

de partida, los pintores abarcaron fácilmente la superficie de la que disponían. A este esquema inicial le podían añadir arreglos e interpretaciones de cuño propio, como efectuar ampliaciones. En Ixmiquilpán, el recurso al calco se completó con un cambio de escala que propulsó lo ornamental al corazón del espacio figurativo. Las paredes de la iglesia de San Miguel Arcángel acogieron gigantescos grutescos cuyas ondulaciones pautan a la vez el reparto de los elementos decorativos y la compaginación de las escenas de combate. En realidad, los pintores indios no inventaron nada. Solamente explotaron una virtualidad espacial de este modo de expresión: su capacidad de desbordar unos márgenes, del mismo modo que un río desborda su cauce, para organizar el conjunto de la representación. Es lo mismo que ocurre en Europa cuando los grutescos superan su campo de aplicación y se convierten en el «código complementario de un completo organismo arquitectónico», como en el caso de los *Rollwerk* nórdicos o del «estilo monstruoso».[354] Y también ocurre en los Andes, donde «los grutescos dejan de ser decoraciones estrictamente sujetas a la arquitectura para convertirse en grandes relieves cuya importancia iguala o sobrepasa a la de los elementos arquitectónicos [...]. Ampliados varias veces en su tamaño original, producen un fuerte impacto en el espectador».[355]

## Crear y concebir lo híbrido

Si lo imprevisto, lo extraño y lo sorprendente obedecen a convenciones y procedimientos estilísticos, remiten igualmente, de un modo más implícito, a una concepción de la naturaleza y de sus infinitas posibilidades propia de los hombres del Renacimiento.[356] En el siglo XVI, la curiosidad que suscitan los grandes *descubrimientos*, las herencias del paganismo antiguo, la afición a lo maravilloso y la influencia de lo sobrenatural cristiano mantienen una mentalidad que apenas se

354. Ibídem, pág. 156.
355. Gisbert y Mesa (1996, pág. 339).
356. Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1956 (reed. 1981). Es evidente que los grutescos no ofrecen nunca la traducción exacta de estas nociones; la fantasía, la imaginación o, al contrario, la rutina de los talleres se habrían opuesto a ello. Pero estas formas proliferan en ambientes cuyas preocupaciones no *dejan indiferente*.

preocupa por la verosimilitud y que cree en las mezclas de las especies. A este respecto, Ovidio constituye la «Biblia del transformismo» renacentista.[357] «Mediante todas estas fábulas, sólo quiere dar a entender que, en la naturaleza de las cosas, las formas mudan continuamente, sin que la materia perezca.»[358] El éxito de las *Metamorfosis* se debe en gran parte a que confirma unas ideas que desbordan ampliamente los círculos humanistas y que encontramos tanto en los clérigos, los médicos y los sabios como en los cronistas.





Lo híbrido atrae a las mentes del Renacimiento, que están atentas a todas las creaciones de la naturaleza y especialmente a las que habitan entre los géneros y las categorías clásicas. De ahí el interés que Gerolamo Cardano o Ambroise Paré manifiestan por los monstruos y los animales extraños. Esta curiosidad, de hecho, no es nueva.[359] No toma a los monstruos por criaturas demoníacas y amenazadoras que se han escapado del infierno, sino por signos que cada cual puede catalogar y descifrar.[360] Situados en las fronteras de los reinos, estos prodigios revelan la riqueza ilimitada de la creación –«la inmensidad de la obra divina» (Montaigne)– y descubren continuidades allí donde la apariencia parece levantar infranqueables fronteras: «La noción de naturaleza media, explotada con tanta frecuencia por los naturalistas del Renacimiento, aporta una especie de justificación teórica, y de sentido en el orden del mundo, a la existencia de las sirenas y los centauros, las

357. Jeanneret (véase, pág. 124). Debe distinguirse del carácter profundamente sincrético del pensamiento medieval concebido como una adaptación del pensamiento árabe (según Alain de Libera, *Penser au Moyen Âge*, París, Seuil, 1991). Un pensamiento mestizo ilustrado por las modalidades de la traducción de la obra de Avicena: «Vemos cómo un judío y un cristiano colaboran para apropiarse intelectualmente de los textos de un persa, transmitidos en árabe. Ésta es una forma de mestizaje que ciertamente equivale a otras» (pág. 112). Pero este pensamiento que procede mediante *la mezcla pretende* constituir un saber homogéneo y unificado, a diferencia del pensamiento híbrido que nos concierne aquí.
358. Barthélemy Aneau, prefacio a Ovidio, *Trois premiers livres de métamorphose*, Lyon, Guillaume Roville, 1556, citado en Jeanneret (s.f., pág. 124).
359. «En el Románico, como en el Gótico tardío, el reino de la monstruosidad marginal está irrevocablemente unido a la capacidad de la imaginación humana para crear y combinar» (Camille, 1992, pág. 65). Véase Jean Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Ginebra, Droz, 1977.
360. Para Montaigne, «lo que llamamos monstruos no lo son para Dios, que ve en la inmensidad de su obra la infinidad de formas que ésta comprende [...]. De su absoluta sabiduría no sale nada que no sea bueno y común y reglado, pero no vemos su combinación y su relación» (Michel de Montaigne, *Essais*, libro II, cap. 30, París, Le Livre de Poche, 1965, pág. 379).

esfinges y los grifos, y muchos otros monstruos que abundan en los decorados de los grutescos».[361] Lo que estos últimos revelan es la existencia de estas «relaciones» (Montaigne) entre los reinos, es decir, de correspondencias entre los elementos aparentemente más incompatibles y diferentes. También revelan la existencia de estados intermedios como los que pinta Arcimboldo, que no sabemos si pertenecen al mundo de los hombres o al reino vegetal, o como los que evoca el protestante du Bartas: «Dos animales de especie distinta contra el orden común [...] forman un animal» cuyo «cuerpo bastardo conserva muchos rasgos de una y de la otra parte». Las guirnaldas de flores que se transforman en seres humanos no hacen más que revisar otras variaciones del mismo tema.

Lo híbrido no es únicamente una huella de la continuidad de la creación. Es el producto de un movimiento, de una inestabilidad estructural de las cosas. No por azar Ovidio se interesa por las formas transitorias y las etapas de paso y de transformación, antes que por el fruto acabado de la metamorfosis.[362] Lo híbrido también es el resultado espectacular de una «simpatía» en el seno de un universo lleno de uniones y de enfrentamientos. Estas reglas de la simpatía y de la antipatía que ordenan el mundo del Renacimiento pautan igualmente las imágenes pintadas de México: la antipatía desencadena los combates entre indios y centauros en Ixmiquilpán; y la simpatía explica la vecindad o, mejor, la connivencia de los monos y las centauresas de Puebla.

Semejante concepción de la naturaleza se apoya en una forma de pensamiento que antepone el reflejo o *aemulatio*, el parecido sin contacto y las similitudes exteriores o interiores.[363] Al poner el acento en las continuidades ocultas, este pensamiento analógico explora lo real y lo imaginario sin preocuparse por los umbrales que los distinguen u oponen. Al explotar a fondo las múltiples posibilidades de una creación todavía inacabada, escruta los diferentes registros de lo verdadero y de lo verosímil. En lugar de rechazar lo exótico, lo extraño o el más allá, lugar de una alteridad inaccesible y a menudo demoníaca, trata de

---

361. Morel (1997, pág. 80).
362. Guillaume du Bartas, *La semaine*, París, Abel l'Angelier, 1583, VI, 1029-1034, en Jeanneret (s.f., pág. 20); ibídem, pág. 126.
363. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, págs. 40-45.

integrarlos en presentaciones –o representaciones– que concilian la sorpresa con la armonía. En algunas ocasiones, toma también las vías más discretas del hermetismo y de la magia –como nos recuerdan los libros de Próspero– e incluso las de la filosofía y el neoplatonismo.[364]



Las mezclas a las que se prestan la historia natural y el lenguaje ornamental del Renacimiento dan cuenta abundantemente de este propósito, un tipo de pensamiento que también se expresa fácilmente de forma literaria o material. De ahí la aparición de libros como los *Essais*, que son montajes y cultivan la fórmula de las mezclas.[365] De ahí también los objetos artísticos apilados en los gabinetes de los coleccionistas: nautilos, huevos de avestruz o corales perfectamente montados que constituyen creaciones artificiales cuyos materiales preciosos y líneas perseguidas relevan a las formas de la naturaleza.[366]



Los mosaicos de plumas que los europeos traen de México y que suscitan la admiración de los coleccionistas del Renacimiento, incluidos los papas y los prelados de la Iglesia romana, son otro ejemplo de ello. Los aficionados toman por pintura lo que no es más que el tornasol natural de las aves tropicales. En Roma y en Italia, los sabios y los coleccionistas se extasían ante esta perfecta manifestación del *Theatrum naturae*.[367] En Bolonia, el naturalista Ulises Aldrovandi (1522-1605) dedica a los mosaicos de plumas de México varias páginas de su *Ornithologiae*, donde recuerda que el cardenal Paleotti le había proporcionado un *san Jerónimo* que había hecho colocar en su museo de Bolonia y al que no se cansaba de admirar.[368]

Los gabinetes reúnen numerosos objetos raros y montajes audaces que trastornan las fronteras entre el arte y la naturaleza, entre el objeto lejano y la tradición local, y entre los usos religiosos y los usos mágicos.

364. El neoplatonismo ofrecía una teoría de la concordia y del amor que seducirá a esos mestizos mentales que fueron León Hebreo y su traductor Garcilaso, el Inca.
365. Jeannerct (s.f., pág. 235).
366. Martin Kemp, «Wrought by no artist's hand: The natural, the artificial, the exotic and the scientific in some artifacts from the Renaissance», en Claire Farago (comp.), *Reframing the Renaissance. Visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995, págs. 177-196. Es el caso de las creaciones de Bernard Palissy, aunque estas prácticas y estas concepciones ya estén presentes en el gótico tardío (pág. 181).
367. Por ejemplo, Lorenzo de Anania en su *Fabrica del mondo ovvero cosmografia divisa in quattro trattati*, Venecia, 1576 y 1582.
368. «*Imaginem [...] quam ne Apelles, si reviviscat, vel alius quispiam praestantissimus pictor penicillo melius exprimat*», citado en Alessandra Russo, *Arte plumaria del Messico coloniale del XVI secolo. L'incontro di due mondi artistici*, tesis doctoral, dact., Universidad de Bolonia, 1996, págs. 131-132.



*Cristo en majestad,* mosaicos de plumas, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, México (véase pág. 189). Cliché INAH.

Su papel apenas difiere del de los grutescos que abren accesos entre reinos. Con frecuencia, las criaturas que los habitan, a pesar de su inverosimilitud, se aproximan mucho a las que adornan las láminas de las historias naturales y de las cosmografías que se publican en esa época.[369]





Estas curiosidades demuestran que el pensamiento renacentista no está petrificado en marcos rígidos y cerrados que el artista o el escritor adherirían al mundo que les rodea o a las realidades que descubren. Al cultivar la paradoja y la contradicción, los grutescos lo demuestran hasta en esas pequeñas escenas que se repiten por doquier y en las que el pintor se complace maliciosamente en negar las leyes de la gravedad. Como investigación de la continuidad, como búsqueda de la «simpatía» o como detección de las relaciones subyacentes pero esenciales, las creaciones híbridas del Renacimiento tienen pues sus líneas de fuerza y sus constantes. Lejos de expresar combinaciones arbitrarias o collages aberrantes, traducen relaciones secretas por medio de la escenificación lúdica de similitudes.[370]

Esta forma de ver las cosas influye más de lo que pensamos en los nuevos saberes ligados a los descubrimientos. Incluso manifestándose de maneras más encubiertas, esta perspectiva contribuye una vez más a tender puentes entre el Antiguo y el Nuevo Mundo. Cuando Las Casas examina las religiones de América, no se contenta con hacer alusiones eruditas a las mitologías y religiones antiguas. Multiplica las comparaciones desarrollando un pensamiento analógico que encuentra similitudes entre datos aparentemente inconexos.[371] Este propósito le inspira juicios desconcertantes, como el que emite sobre la admirable religiosidad de las sociedades que se dedican al canibalismo y a los sacrificios humanos. La búsqueda de semejanzas también lleva al franciscano Motolinía a descubrir a los «filósofos y astrólogos de Anáhuac [el México de los nahua]», a los que compara con los «filósofos de nuestras naciones»; por la misma razón, el monje evoca «la

369. Por ejemplo, las de Sebastián Munster (*Cosmografía*, 1544) y Conrad Gesner (*Historiae animalium*, 1550-1558). Sobre el interés de la Italia del Renacimiento por México, véase María Matilde Benzoni, *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-1860)*, tesis doctoral, dact., Universidad de Milán, 1994.
370. Morel (1997, pág. 83).
371. Sobre la noción de transformación y de metamorfosis que el dominico explota en su estudio comparativo de la magia, véase Las Casas (1967, t. I, pág. 476).

filosofía de Anáhuac», que sitúa en el rango de las «muestras y señales de la habilidad natural de los naturales de esta tierra».[372]

Sin embargo, los grutescos nunca proponen una filosofía en imágenes. Salvo algunos casos, no son pinturas que sigan un programa.[373] Por el contrario, expresan una abertura al mundo y promueven una afición inmoderada a todo tipo de combinaciones, con tal que resalten lazos preexistentes y observen algunas reglas de simetría y de proporción. Estas exigencias canalizan las hibridaciones que los pintores imaginan al orientar las permutaciones, las sustituciones y los acoplamientos. En suma, la Europa del Renacimiento no sólo puede concebir lo híbrido,[374] sino que también *es capaz de producirlo* en forma de grutescos, de poesías macarrónicas, o de decorados lúdicos más o menos efímeros.

Esta forma de pensamiento contrastaba con el maniqueísmo cristiano, pero no se le oponía. Abría horizontes más complacientes para las mentes curiosas y para los *inconformistas* de todo tipo, pero también para las elites indias de México y de Perú. La idea de que existían similitudes y parentescos secretos entre los reinos apenas sorprendía a los mexicanos, aun cuando interpretaran estas semejanzas de una manera muy distinta. Los artistas indios tenían por tanto varias razones para interesarse por los grutescos. Esta técnica abría un campo para su imaginación y su afición a las amalgamas, y añadía facilidades de realización y un fondo intelectual al que, probablemente, no todos eran insensibles. Al apoderarse de los grutescos, los *tlacuilos* eludían el prestigio y tal vez la sacralidad del arte de los vencedores en beneficio de su propio mundo.

372. Motolinía (1971, pág. 59).
373. Parecen, por el contrario, someterse a «condiciones formales mínimas», según Morel (1977, pág. 84).
374. Y también la hibridación. Francisco de Hollanda, en sus *Dialogos da pintura antiga* (1538), enuncia los principios que el pintor de grutescos ha de observar en sus creaciones más fantasiosas (Morel, 1997, pág. 85). Igualmente, en 1567, Vincenzo Danti explica cómo hacer «nuevas mezclas».

CAPÍTULO 8

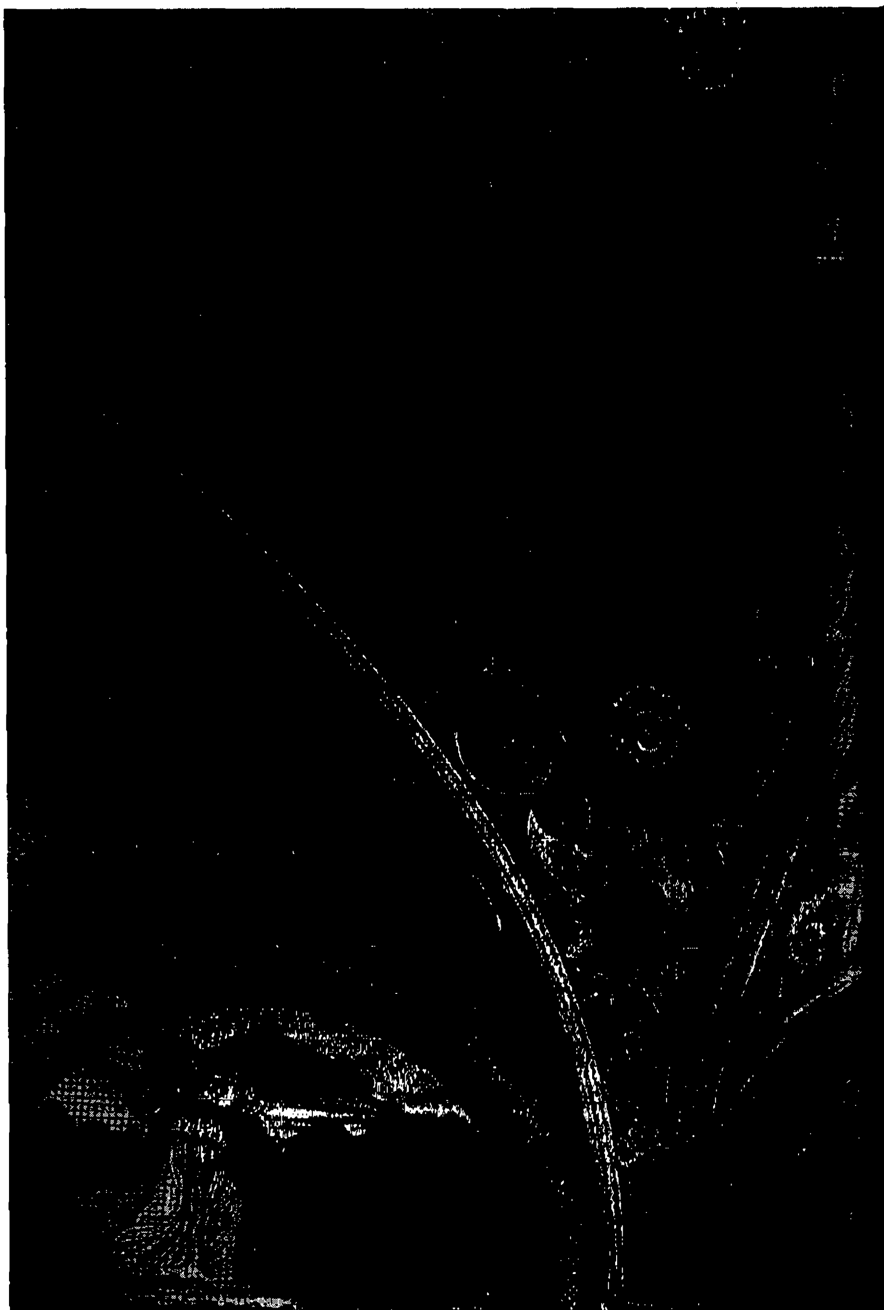
# El lenguaje de los grutescos y de los glifos

*Podemos deducir que estas particularidades de los frescos del Correggio, que el historiador del arte moderno tiende a recoger como anomalías o a condenar como puros errores, podrían ser el producto, no de una carencia, sino de un exceso de conocimiento y de sofisticación intelectuales.*

ERWIN PANOFSKY, *La Camera di San Paolo du Corrège à Parme*

Regreso a Parma. El monasterio de San Paolo se encuentra a mitad de camino entre el Palazzo della Pilotta y el Duomo. Debe su fama a la cámara que decoró el Correggio. A menudo se olvida la que realizó Alessandro Araldi antes que él, pero las dos salas comparten un mismo origen.[375] A principios del siglo XVI, una mujer culta, Giovanna da Piacenza, abadesa benedictina de San Paolo, encargó unos decorados tan sorprendentes y fastuosos como los de la Casa del Deán de Puebla. Si los escándalos que salpicaron la existencia de la abadesa italiana y la juventud del deán español,[376] o la mundanería que mantenían a su alrededor, aproximan a estas figuras atractivas y refinadas, también las reúne, más allá de los mares y para nuestro placer, su pasión común por ciertas formas de arte.

375. Erwin Panofsky dedicó a la Camera di San Paolo una monografía que es un modelo de exploración iconológica: *La Camera di San Paolo du Corrège à Parme*, París, Hazan, 1996 (edición original en inglés, The Warburg Institute of London, 1961). Sobre Araldi, véase Maria Cristina Chiusa, *Alessandro Araldi: la «maniera antico-moderna» a Parma*, Parma, Quaderni di Parma per l'arte, año II, fasc. 3, 1996.
376. Habría estado a punto de ser víctima de un crimen pasional (Gruzinski, 1994, pág. 139) (*trad. cast.*: Barcelona, Moleiros, 1994).



Los grutescos de Alessandro Araldi, convento de San Paolo, Parma (véase pág. 195).
Colección del autor.

**Los grutescos de Parma**

Pintadas con estilos muy diferentes, las dos cámaras del convento de San Paolo revelan de qué manera unas imágenes y unos juegos ornamentales pueden expresar ideas filosóficas, asociar paganismo y cristianismo, y afirmar de forma elegante las posiciones, esperanzas y victorias de su comanditaria, la abadesa Giovanna da Piacenza. Esta mujer, que siempre había luchado contra la clausura que Roma quería imponer a su monasterio, quiso sin duda dejar un recuerdo espléndido de su paso por la tierra convocando a los mejores pintores y a las más finas inteligencias.

En la cámara que pintó Alessandro Araldi, los grutescos tapizan prácticamente toda la bóveda y enmarcan escenas bíblicas que exaltan las cualidades de la abadesa. Además de estas escenas sacadas del Antiguo y del Nuevo Testamento, la decoración incluye jeroglíficos –extraídos de una obra muy famosa en aquel entonces, el *Hieroglyphica* de Horapollo–, así como «*exempla* seculares de virtud y de piedad». El aficionado reconoce la historia del unicornio que acude a refugiarse en el regazo de una virgen, el triunfo sobre la injusticia, simbolizado por un mono –el animal posee aquí un sentido muy distinto del de Puebla–, así como una selección de ilustraciones inspiradas en los cultos paganos: sacrificio y ritos de ofrenda en altares, veneración de la estatua de Apolo, cortejo de una sacerdotisa de Juno, y evocación de la diosa Ceres en busca de su hija Proserpina. Referencias antiguas y referencias cristianas se suceden libremente, creando un universo donde coexisten el mundo pagano y el de la Biblia, o el egocentrismo y los juegos mentales. Estas alusiones explícitas y halagadoras no sorprenden en las benedictinas. De hecho, nos confirman que el cristianismo del Renacimiento no sólo sabía amoldarse perfectamente a los recuerdos de los cultos que le habían precedido, sino que también multiplicaba sus imágenes en el corazón mismo de los santuarios. Sin duda, el paganismo no era aquí más que un depósito de alegorías y de metáforas al servicio del cristianismo. Pero precisamente este modo de recuperación es lo que legitima la presencia de los grutescos en un recinto eclesiástico.

El juego no prohibía determinados atrevimientos. Los *Fastos* de Ovidio y las *Bucólicas* de Virgilio proporcionan divisas cuyas alusio-

nes al destino ciego parece que encantaron a la abadesa, cuando en esa época esta concepción era «la bestia negra de la teología cristiana».[377] El culto de la Antigüedad invitaba igualmente a indagar en obras tan licenciosas como la *Oda a Príapo* del poeta Tibulo, lo que demuestra hasta qué punto los amigos de Giovanna sabían cultivar el espíritu antiguo. Sospechamos que estos guiños, invisibles para el fiel ordinario, casi no tenían misterio para el aficionado ilustrado.

Los grutescos que adornan la espléndida bóveda que se tiende sobre el visitante son un actor de pleno derecho en este decorado. Participan activamente en la escenificación de las pinturas y ponen en resonancia los distintos temas del programa compuesto para la gloria de la abadesa: unos tritones y unos *putti* alados que portan un globo, símbolo del poder, anuncian el triunfo de Giovanna. Pero tienen también una segunda función, más esencial, pues establecen el vínculo entre el círculo de los cuadros paganos y el de las escenas bíblicas. Esfinges, máscaras, *putti* y aves, nereidas y tritones, grifos con cabeza humana; todas estas criaturas habitan un universo intermedio al que cada una de ellas aporta su jovial contribución. A veces, repiten explícitamente el mensaje de las figuras paganas, como la nereida que da el pecho a dos pequeños centauros y que se encuentra suspendida sobre la Caridad romana, que a su vez amamanta a su hijo. En otro lugar, unos *putti*, de pie y sonriendo, sostienen en sus pequeños brazos rollizos unos cuadros y *tondi* de inspiración bíblica, mientras que unos seres fantásticos cantan e interpretan música para Cristo y los dioses de los Antiguos.[378]

Parma abriga otra realización que ya nos resulta familiar: los grutescos de la biblioteca del convento de San Giovanni Evangelista. En este conjunto –que presenta una disposición y un hermetismo que evocan algunos rasgos de los códices mexicanos–, la voluntad de cons-

---

377. Panofsky (1996, pág. 29).
378. La segunda cámara pintada por el Correggio está pensada con la misma idea pero con un estilo muy distinto. Si los frescos no explotan el repertorio de los grutescos, rechazan asimismo el mensaje que conjuga el lenguaje visual de la Antigüedad clásica con el recurso a la metáfora. «Una especie de filosofía subyacente confiere unidad y sentido a los diversos personajes y episodios; pero esta filosofía es más un conjunto de convicciones personales que el resultado de un pensamiento elaborado a partir de un sistema» (Panofsky, 1996, pág. 122).

truir un lenguaje articulado sobre imágenes, grutescos y símbolos es todavía más visible. Siguiendo el consejo del abad Cattaneo, sus autores, Giovan Antonio Paganino y Ercole Pio, trataron de agotar las posibilidades del género utilizando[379] los grutescos como una escritura, pues éstos fijan en las bóvedas de la sala de lectura una «enciclopedia moral y pedagógica»[380] que desarrolla el tema del *aurea mediocritas*, es decir, de la equidad y del justo medio. Asociados a jeroglíficos y a emblemas en boga en el siglo XVI, los grutescos rivalizan con la expresión escrita y alfabética como si constituyesen el embrión de un nuevo lenguaje.





En este lenguaje figurativo volvemos a encontrar jeroglíficos extraídos de los repertorios de Horapollo y de Valeriano.[381] Estos jeroglíficos participan igualmente de una tradición de lo híbrido, puesto que mezclan sabiduría cristiana con sabiduría egipcia. Dotados de un carácter esotérico y sagrado, transportan una ciencia milenaria capaz de revelar a cada iniciado la esencia profunda de las cosas. En San Giovanni Evangelista, los jeroglíficos se combinan con otros léxicos que utilizan igualmente imágenes simbólicas o alegóricas: son las *imprese* y los emblemas, por los que los artífices de la biblioteca de Parma también se interesaron. El resultado constituye un decorado en el que se mezclan cuatro lenguas –latín, griego, hebreo y siriaco– y una cantidad increíble de objetos, personajes, monstruos y animales reales o fantásticos: elefante, ciervo, salamandra, basilisco... El juego de las inscripciones y de las imágenes confronta al espectador con enigmas cuyas claves residen en las relaciones de proximidad o de vecindad que sea capaz de establecer.

379. Véase M.L. Madonna, «La biblioteca. Theatrum mundi e theatrum sapientiae», en Bruno Adorni (comp.), *L'abbazia benedittina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Milán, 1979, págs. 177-194.
380. Morel (1997, pág. 50).
381. *The Hieroglyphics of Horapollo*, traducción e introducción de George Boas, con un nuevo prefacio de Anthony T. Grafton, Princeton University Press, 1993 (publicado en Venecia en 1505). Véase también Patrizia Castelli, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Florencia, Edam, 1979.

## El lenguaje de los grutescos y de los glifos



El parecido de las bóvedas de la biblioteca benedictina con los códices mexicanos no es solamente una ilusión formal. Tal vez en ningún otro lugar de Europa se ha estado tan cerca, sin haberlo pretendido de ningún modo, de los modos de expresión amerindios.

Por otra parte, podríamos aplicar fácilmente a los códices lo que se ha escrito acerca de la concepción de los jeroglíficos en el Renacimiento: «La imagen sustituye los meandros del razonamiento, expresa y fija en la memoria la unidad trascendente del concepto, participa de la Idea mediante la eficacia metafórica de su figura».[382] Recíprocamente, las observaciones que el español Diego Durán dedica a los códices podrían describir los grutescos de Parma: «Las pinturas les sirvieron de letras para escribir con pintura y efigies sus historias y sus antigüedades».[383]

Por una coincidencia aún más extraña, los glifos mexicanos del agua y del fuego tienen una especie de gemelo en el repertorio de Horapollo:

> 43. Pureza. Para pintar la pureza, [los egipcios] dibujan el fuego y el agua.[384]

En realidad, el glifo agua/fuego de los mexicanos *–teoatl/tlachinolli–* designa un concepto diferente, el de la guerra sagrada, cuyo objetivo era alimentar a las energías del cosmos con sangre fresca y fuerzas vivas.[385] Esta coincidencia nos recuerda que el interés de los europeos por los jeroglíficos podía cruzarse con curiosidades despertadas por los descubrimientos del Nuevo Mundo. Uno de los primeros admiradores de los objetos mexicanos, el pintor Dürer, fue precisamente quien concibió la imagen del fuego y del agua a partir del texto de Horapollo.[386]

---

382. Morel (1997, pág. 59).
383. Durán (1977, t. I, pág. 226).
384. Horapollo (1993, pág. 64).
385. Y que está tal vez representada en las paredes de la iglesia de Ixmiquilpán.
386. Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, Nueva York, Thames and Hudson, 1987, pág. 117, fig. 164. La península ibérica no se mostró indiferente a estas preocupaciones: «Hemos de subrayar la continua y fácil entrada de los libros emblemáticos en la península, ya que su contenido no despertaba suspica-

Nada impedía a estos pintores de códices ver en estas formas[387] un equivalente de su propia tradición. Los grutescos ofrecían repertorios inéditos, diferentes pero que les permitían traducir un razonamiento, como las pictografías prehispánicas o como las que se habían desarrollado con la conquista y la cristianización.[388]



Ciertamente, no deberíamos confundir la dimensión metafórica y alegórica de los grutescos con los poderes de evocación de la expresión pictográfica de los antiguos mexicanos. La noción occidental de símbolo, en particular, parece muy alejada de las composiciones mexicanas, que pretendían hacer aparecer la realidad profunda del mundo y no simplemente «representarlo». Pero la diferencia se atenúa si consideramos las ideas ligadas a los jeroglíficos en la Europa del Renacimiento. Estos últimos no constituían solamente una forma superior y codificada de expresión.[389] Para Marsilio Ficino, la imagen jeroglífica encarnaba literalmente el concepto. Estas formas extrañas expresaban la esencia de una idea y eran capaces de traducir el ideal de un lenguaje natural que se confundía con las cosas y el mundo. En ese caso, los jeroglíficos y los grutescos que les acompañaban habrían tenido un poder de revelación comparable con el de los códices mexicanos. Un poder, con todo, virtual antes que real, si pensamos que las pinturas de San Giovanni Evangelista sólo lograron el esbozo de un sistema conceptual. Por muy fascinante que resulte la bóveda de la biblioteca de Parma, la invención occidental de un lenguaje visual



cías con respecto al dogma por no ofrecer con él lazos demasiado directos» (Gallego, 1987, pág. 34). Figuran láminas de Horapollon en la *Chronographia o repertorio de tiempos*, de Jerónimo Chaves (1574, y Sevilla, 1588) y en Gallego (1987, pág. 87). Los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (Segovia, 1589) son otra prueba de la influencia de Horapollon en España (ibídem, pág. 91).

387. Y en otras prácticas figurativas importadas por América. Así, Pedro Sarmiento de Gamboa fue perseguido por la Inquisición de Lima por haber hecho fabricar anillos cubiertos con signos del zodíaco e inscripciones en caldeo (Bernand y Gruzinski, 1993, t. II, pág. 60). Señalemos igualmente el papel de la heráldica europea, que había puesto a los nobles mexicanos en contacto con un lenguaje visual estrictamente codificado en el seno del cual cada forma, cada objeto, cada color y cada segmento del espacio poseían un significado determinado. Las grandes familias de la nobleza india recibieron blasones junto a «cédulas reales» que los describían detalladamente (Guillermo Fernández de Recas, *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*, México, UNAM, 1961, *passim*).

388. En la década de 1530, algunos indígenas se confesaban dibujando en hojas de papel usadas «diversas figuras y caracteres» para satisfacción de los franciscanos; véase Motolinía (1971, pág. 138).

389. Wittkower (1987, pág. 116).

fundado en los jeroglíficos, los emblemas y los grutescos se quedó en una experiencia sin continuidad.[390]

¿Podía despertar curiosidad en España o en Italia la naturaleza de estas sorprendentes vecindades entre los glifos mexicanos y las especulaciones renacentistas? El humanista italiano Pedro Mártir fue probablemente el primero en calificar los glifos de México de «jeroglíficos». Hacia 1560, los *Comentarios de la pintura* de Felipe de Guevara defendían este mismo acercamiento.[391] Se trata de un campo que aún se mantiene muy poco explorado. Una serie de códices prehispánicos y coloniales que enriquece las colecciones italianas confirma la curiosidad. También lo hacen algunos indicios como el comentario italiano del *Códice vaticano A*,[392] o la publicación en Perugia en 1579 de la *Rethorica christiana* de Diego Valadés. Nacido en México de madre india y padre español,[393] este franciscano añadió a la suma que había redactado grabados que representaban alfabetos en imágenes. Las figuras elegidas eran de origen europeo, salvo algunos dibujos inspirados en códices mexicanos: el glifo *calli*, «casa», había de representar la letra «E», a cuya forma se aproximaba. No se trataba, en realidad, de inventar un alfabeto figurativo destinado a reemplazar a los alfabetos clásicos, sino de elaborar una herramienta que facilitara el aprendizaje de las letras latinas por parte de los indios. A pesar de sus aproximaciones y de sus lagunas, este intento muestra que los glifos mexicanos recibieron los honores de la impresión y figuraron en obras eruditas. Podían convertirse en nuevos medios de expresión y enriquecieron las artes de la memoria durante el Renacimiento.[394]

Es necesario recordar que el lenguaje de los grutescos y el de los códices no están emparentados. Desde un punto de vista material y funcio-

---

390. Los grutescos, hoy en día desaparecidos, de los claustros de Santa Giustina en Padua expresaban una búsqueda intelectual cercana a la de San Giovanni Evangelista (Wittkower, 1987, págs. 126-127).

391. Gallego (1987, pág. 76).

392. Eloise Quiñones Keber, «Collecting cultures. A Mexican manuscript in the Vatican Library», en Farago (1995, págs. 229-242).

393. Entre las fuentes de Valadés, Ludovico Dolce, *Dialogo nel qual si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria*, Venecia, 1562; y Johannes Romberch, *Congestiorum artificiosae memoriae*, Venecia, 1533.

394. Sobre Valadés, véase Serge Gruzinski, «Passer les frontières: déplacer les frontières à México, 1560-1580», págs. 207-227, en Rui Manuel Loureiro y Serge Gruzinski (comps.), *Passeurs as frontières, II Coloquio Internacional sobre mediadores culturais*, Lagos, Centro de Estudios Gil Eanes, 1999; René Taylor, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Madrid, Swan, 1987.

nal, los dos modos de expresión tienen sin embargo en común la reunión de imágenes capaces de traducir modos de pensamiento complejos recurriendo a la memoria de una forma muy distinta de la del texto alfabético. Para los pintores indios era una razón de más para pintar lo que se llamaba «romanos» y «monstruos». El nuevo lenguaje figurado permitía codificar visualmente un pensamiento y, por lo tanto, eventualmente, difundirlo de una manera enmascarada u oculta.[395] Los repertorios de híbridos, con la Fábula, daban la oportunidad de formular ideas prohibidas y de salvaguardar los vestigios de un paganismo prohibido. La ondulación de las guirnaldas en las paredes de la iglesia de Ixmiquilpán, ¿no escenificaba acaso, de manera ostensible y soberbia, las creencias prehispánicas que afirmaban el movimiento giratorio de las fuerzas del universo? Los grutescos eran tanto más cómodos cuanto que, detrás de una apariencia lúdica e inofensiva, apta para distraer la atención de los censores, esta práctica artesanal, aparentemente tan vacía de sentido como repetitiva, se concentraba en el registro, falsamente tranquilizador, de lo ornamental y lo decorativo.

Por lo tanto, los grutescos se prestaban a todos los juegos de correspondencia entre los registros más diferentes. En cuanto a su lectura alegórica, era de doble filo: permitía introducir un sentido ortodoxo en unas imágenes paganas, pero no impedía a nadie ver mensajes más subversivos. Por muy incongruente que esto pueda parecer hoy en día, el mono de Puebla puede traducir tanto una idolatría ridiculizada y domesticada como un paganismo indio en pie de igualdad con la Fábula antigua. Las dos lecturas son ciertamente aplicables al simpático animal y, probablemente, existen otras.

## De los grutescos a las *Metamorfosis*

Los grutescos son formas dotadas de una fuerza exuberante que parecen extraer de su origen vegetal. En *Le dernier des mondes*, Christoph

395. Algo que, por otra parte, habían experimentado algunos artistas manieristas. Muchos de ellos mostraron interés por la alquimia, las prácticas mágicas y las especulaciones teosóficas que volvemos a encontrar en los cuadros de Stradanus y de Macchietti.

Ransmayr traduce esta vitalidad describiendo los avances de la vegetación que cubre la última morada de Ovidio en Trachila:

> El verdor invasor se amoldaba a las formas que abrazaba, al principio como un juego y en broma, pero luego seguía desarrollándose sin obedecer más que a sus propias reglas de forma y de belleza, hasta que cubría despiadadamente *todos* los signos del ingenio humano.[396]

Unas líneas más adelante, una enredadera azul, cual ser dotado de inteligencia, se enrolla, estira los bucles de sus brotes, entrelaza las guirnaldas y toma posesión de la habitación en la que se ha deslizado. Pronto no queda más que un «tejido de jirones, hilos y flores». Las plantas y las cosas se amalgaman tan inextricablemente como las volutas floridas y las criaturas fantásticas de los frescos de Ixmiquilpán. Al final de esta novela calcada de punta a punta de las *Metamorfosis* de Ovidio, las transformaciones de la Fábula, las ramificaciones del relato y las formas vegetales que devoran las ruinas de Trachila terminan por confundirse.

Esta asociación, que evoca las monstruosas ramificaciones de los grutescos, invita a preguntarse por la relación que estas formas sinuosas y estos monstruosos híbridos mantienen con los relatos mitológicos. Al apoderarse al mismo tiempo de una forma –que es mucho más que una imaginería–, los grutescos, y de un contenido que no podemos reducir a una antología de anécdotas paganas, los pintores indios de Puebla y de Ixmiquilpán crean imágenes mestizas.

En Europa, los lazos entre los grutescos y la Fábula no se reducen a su lejano origen común, la Antigüedad clásica. Se despliegan en el imaginario, en el espacio pintado o en los versos de los poetas.[397] La difusión de la obra de Ovidio pasa efectivamente en gran medida por grabados que ilustran el texto con un estilo manierista. Ahora bien, estos grabados, ya remitan a fábulas, ya exploten simplemente venas decorativas, favorecen las metamorfosis y las hibridaciones. El adorno manierista, como las mitologías, se nutre de un fondo de referencias

396. Ransmayr (1988, pág. 212).
397. Pirro Ligorio, en su *Libro dell'antichità,* subraya el parentesco entre los «poetas de las transmutaciones» y el auge de los grutescos: véase Russo (1997, pág. 55).

exóticas e *iconografías disparatadas*. La presencia de lo híbrido ha de revelar parentescos entre las cosas más separadas. «Intérpretes de la naturaleza»,[398] los grutescos aproximan y hacen que se fusionen cosas que la naturaleza conectaba en la distancia. Pero los mitos, sobre todo los de Ovidio, ¿acaso no persiguen el mismo objetivo al multiplicar hasta el infinito el tema de la metamorfosis?



## De la hibridación al mestizaje



La Fábula y los grutescos revelan una presencia de lo híbrido en el pensamiento del Renacimiento. Pero en suelo mexicano, en contacto con los mundos indígenas y sometida a su prueba, la hibridación da lugar al mestizaje. ¿Cómo se efectúa esta otra metamorfosis?

Esta cuestión se puede plantear en otros contextos y en otras épocas. Peter Greenaway la resuelve sustituyendo el imaginario híbrido pero cerrado de *Prospero's Books* por los horizontes abiertos y mestizados de *The Pillow Book*. Los mecanismos de hibridación que atravesaban el universo de Próspero anuncian otros que provocarán una mezcla de civilizaciones -europea, china y japonesa-. Al retomar los juegos de la imagen y de las caligrafías, y al sistematizar las superposiciones y las incrustaciones de pantallas, el cineasta anima el fresco mestizo de *The Pillow Book*. Pero si los procedimientos se repiten, lo hacen para jugar con otras fronteras y otros imaginarios, y la acrobacia lúdica se transforma en montaje experimental.

En la América del siglo XVI, la hibridación se convierte en mestizaje gracias a un ensanchamiento gigantesco de los horizontes. Este deslizamiento se debe a una coincidencia, al encuentro imprevisible de un fenómeno específicamente americano -los mestizajes de la conquista- con una sensibilidad artística nacida en Italia y asociada a una corriente de pensamiento del Renacimiento -la tradición de los grutescos y del adorno manierista-. No es la irrupción del Nuevo Mundo lo que estimula la afición europea a lo híbrido, sino los vestigios de otro lugar situado en el tiempo lejano de la Roma antigua. Tampoco el

398. Morel (1997, pág. 84).

manierismo es el generador de los mestizajes americanos, sino la conquista, la colonización y la población de estos territorios que los europeos desconocían.

La confrontación de la hibridación y el mestizaje no se circunscribió al continente americano. Tuvo lugar a ambos lados del océano. En Europa, la sensibilidad manierista influyó en la mirada que se arrojaba sobre las realidades americanas, en las descripciones que nos han legado los cronistas y en las colecciones que reunían las *Wunderkammern*, verdaderos gabinetes de maravillas. La curiosidad estética y la curiosidad intelectual explican un interés manifiesto por los códices, las esculturas y los mosaicos de plumas que, de otro modo, nunca hubiesen llegado hasta nosotros.[399] Las numerosas copias realizadas en México para su exportación confirman que existía un mercado europeo, pequeño pero prestigioso, para estas maravillas de nueva especie.[400]

En algunas ocasiones este interés, que puede superar la curiosidad o el deseo de acumular botines raros y exóticos, favorece encuentros y provoca mestizajes, por muy limitados o efímeros que éstos sean. Para realizar los grutescos de la armería de los Uffizi, el pintor Ludovico Buti se inspiró en los códices que habían reunido los Médicis.[401] Los objetos mexicanos, transformados por los coleccionistas y adaptados al gusto occidental, proporcionan otros ejemplos de este tipo de encuentros. Las copias europeas de códices amerindios también procuraban hacer comprensibles –y, por tanto, de occidentalizar– las creencias y las imágenes de los antiguos mexicanos. Lo conseguían cambiando el soporte, utilizando tinta y papel, o creando ilustraciones sin precedente prehispánico, y podían incluso incluir comenta-

---

399. Eloise Quiñones Keber, «Collecting cultures. A Mexican manuscript in the Vatican Library», en Farago (1995, págs. 229-242); Heikamp (1972); H.B. Nicholson y E. Quiñones Keber, *Art of Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan*, Washington, National Gallery of Art, 1983, págs. 171-173; Christian Feest, «Koloniale Federkunst aus Mexiko», en Christian Feest y Peter Kann (comps.), *Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt*, Viena, Kremayr & Scheriau, 1986, págs. 173-178; Laura Laurencich Minelli (comp.), *Terra America. Il mondo nuovo nelle collezioni emiliano-romagnole*, Bolonia, Grafis, 1992 (catálogo).

400. Quiñones Keber (1995, pág. 233).

401. Compárese el retrato florentino del emperador Moctezuma con el del soberano Nezahualpilli realizado por el pintor indio del *Códice de Ixtlilxóchitl*. Los temas muy cercanos permiten medir lo que separa a una visión occidental de la mirada occidentalizada del mexicano.

rios en una lengua europea, que no había de ser forzosamente el castellano. Éste es el caso del *Códice de Ríos*, un objeto híbrido «ítalo-azteca» que rompió la mayoría de sus ataduras amerindias sin ser por ello un manuscrito propiamente europeo. Como los grutescos mexicanos de Florencia, este códice no pasó desapercibido, ya que su comanditario fue una personalidad muy prestigiosa, tal vez Cosme de Médicis o el papa Pablo V.





En México, junto a la multiplicación de los mestizajes que surgen en todos los dominios, el adorno manierista es un terreno secundario. Pero la gama de *dispositivos técnicos* y visuales que propone puede dar lugar a análisis audaces o heterodoxos. Los grutescos y la mitología grecolatina desactivan algunos de los principios de realidad occidentales propagados por la Iglesia, y se saltan los requisitos que impone el nuevo orden visual. Al ofrecer una sintaxis sin prejuicios y obrar al margen de una ortodoxia tridentina exigente y rígida, permiten combinaciones que ordenan, a partir de otros ejes, las tradiciones que coexisten en suelo americano. En Ixmiquilpán, la boca de un monstruoso delfín se transforma en un pico de ave para parecerse mejor al dios del viento, Quetzalcóatl, mientras, junto a él, en otra metamorfosis, un dragón armado con la maza prehispánica emite las volutas inmemoriales de la palabra sagrada...

¿Qué dimensiones tiene el fenómeno? Queda mucho por escribir sobre la presencia de figuras mitológicas en el arte indígena de Nueva España, Brasil y los Andes.[402] Nadie duda de que la genealogía de las sirenas de cerámica que fabrican hoy en día los alfareros de Metepec, en el centro de México, nos conduciría a la época manierista.[403] Estas sirenas tienen primas en las montañas de los Andes, en las orillas del lago Titicaca.[404] En Perú y en Bolivia, el arte llamado «mestizo» explora los mismos repertorios: la sirena occidental es objeto de inagotables variaciones.[405] Criaturas de la mitología hacen su aparición en jarro-

402. Gisbert y Mesa (1997, págs. 338-339).
403. Nadine Béligand, «Déités lacustres de temps pluriels: éclosion, renaissance et disparition des sirènes du lac de Chicnahuapan, vallée de Toluca (Mexique)», pendiente de publicación en *Journal de la Société des américanistes*.
404. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cía., 1980, págs. 46-51.
405. Gisbert y Mesa (1997); Pablo Macera, *La pintura mural andina. Siglos XVI-XIX*, Lima, Milla Batres, 1993.

nes de plata de factura indígena (*aquilla*), en recipientes de madera pintados o grabados, los *keru*, e incluso en tapices de lana y de algodón de los que se conservan muy pocos ejemplares.[406] *Grutescos* que mezclaban monstruos y llamas, cincelados en fuentes de plata, impresionaron tan profundamente el imaginario indígena que provocaron visiones en las que las antiguas divinidades de los Andes, los *huacas*, se disfrazaban de monstruos manieristas. Las fuentes adquirían un ánima. Parecían dar vueltas en la oscuridad y dar vida a las criaturas de plata que las decoraban.[407]

En el otro hemisferio, los grutescos de los italianos resucitaban a los dioses de la antigua América, cuando no se unían a otros paganismos. Lejos hacia el este, a miles de kilómetros de los Andes, donde el continente brasileño parece inclinarse hacia África, en el convento de Santo Antônio de João Pessoa, nereidas polícromas acogían a los esclavos adoradores de la Virgen y de Iemanja, la diosa africana del océano. Esta vez, las hijas griegas del mar servían a cultos venidos de África y los introducían en el corazón de los santuarios cristianos.[408]

## ¿Un atractor?

Los mestizajes que observamos en los frescos de Puebla no se reducen, por tanto, al encuentro, al choque o a la superposición de formas europeas y de formas indígenas. La proximidad entre los mundos no es una yuxtaposición, un disfraz o una sustitución. Consigue asociar unos motivos y unas formas que, sea cual sea su origen, local o europeo, han sido ya objeto de una o de varias reinterpreta-

---

406. Isabel Iriarte, «Tapices con escenas bíblicas del Perú colonial», en *Revista Andina*, I, julio de 1992, págs. 88-89.

407. Juan Carlos Estenssoro-Fuchs propone asociar una fuente de plata peruana (Lima, ¿1586?) que se conserva en la iglesia de San Nicolás de Siegen (Westfalia) con la visión de un cacique, don Cristóbal. «La *huaca*, que suponemos una expresión esencialmente prehispánica, se manifiesta en forma de una imagen monstruosa occidental, la cual, probablemente a causa de las convenciones figurativas, adopta para don Cristóbal una verdadera dimensión de pesadilla» (*Du paganisme à la sainteté. L'incorporation des Indiens du Pérou au catholicisme*, tesis doctoral, París, EHESS, dact., 1998, pág. 385).

408. Sobre este convento, véase Glauce Maria Navarro Burity, *A presença dos Franciscanos na Paraíba através do convento de Santo Antônio*, Río de Janeiro, Bloch, 1988.

ciones indígenas: el mono no surge directamente del pasado prehispánico, ni la centauresa directamente de un grabado italiano. Ni uno ni otra son un producto puro de los medios que los han concebido y difundido. El mestizaje tiene lugar en materiales derivados, y en el seno de una sociedad colonial que se nutre de fragmentos importados, de creencias truncadas, de conceptos privados de su contexto y a menudo mal asimilados, y de improvisaciones y ajustes no siempre exitosos.





De hecho, el mestizaje supone un tercer término formado por un modo de expresión –los grutescos– y por un imaginario –la Fábula–. Esta configuración reúne una serie de componentes que, a merced de los contextos y las circunstancias, pueden entrar en acción o quedar fuera de juego. Al abrir el dominio occidental al mundo indígena y vincular, al mismo tiempo que el elemento indígena lo hace con el marco occidental, la pareja formada por la Fábula y el adorno actúa como un imán que atrae hacia un mismo espacio, haciéndolos converger en la superficie pintable, elementos de procedencia europea y amerindia, inicialmente extraños unos para otros. En otras palabras, es una especie de «atractor» que, al reorganizar y dar un sentido a piezas dispares, permite que éstas ajusten entre sí.

El atractor no se contenta con enlazar a los dos mundos amalgamando los espacios y los tiempos, pues siempre mezcla los elementos indígenas y los elementos occidentales sometiéndolos a movimientos de conjunción y disyunción: disyunción entre el guerrero indígena y el centauro que le hace frente, y conjunción entre las patas del centauro y las *sandalias indias* que calza; disyunción entre el *putto* que enarbola una cabeza fitomorfa y el caballero-jaguar pintado en la misma postura, y conjunción entre las flechas del emblema agustino y las de Tezcatlipoca; disyunción entre el escudo de tipo renacentista partido en banda y adornado con una cabeza (¿Medusa?) y el escudo amerindio tradicional, y conjunción entre el indio que emerge de una planta y este vegetal renacentista; etc.

Desde los ínfimos detalles a los grandes conjuntos, estos movimientos incesantes parecen estirar el espacio entre los motivos y luego replegarlos unos sobre otros antes de separarlos de nuevo al recorrer todo el campo de los grutescos. Fáciles de identificar en las paredes pintadas, suscitan en el imaginario de los pintores y de los

espectadores un conjunto de aproximaciones que se conciben, traducen o perciben de inmediato en términos figurativos.[409]



Por lo tanto, esta alternancia de estiramientos y de repliegues constituye la «mezcla». Esta combinación, este movimiento de oscilación, explica la complejidad y la diversidad. Basta con que las series de repliegues se aproximen y se intensifiquen para que la parte india se vuelva casi inseparable de la parte europea. Esto da lugar, en Ixmiquilpán, al grutesco con cabeza de delfín cuyo perfil monstruoso casa con el de Quetzalcóatl-Ehecatl. ¿Delfín de Europa o divinidad mexicana del viento? La boca del animal es el pico protuberante del dios mesoamericano, pero también lo inverso es verdadero, sin que lo occidental y lo indígena dejen de ser identificables separadamente: el repliegue de lo primero sobre lo segundo no concluye en una fusión.[410]



Ante estas imágenes, las miradas de los especialistas contemporáneos pueden por tanto divergir de manera radical: en una obra mestiza, unos verán ante todo su dimensión occidental y otros, al contrario, su carácter amerindio. Una vez más, advertimos la extraordinaria capacidad de integración de un atractor, una facultad que explica lo que está en juego entre la obra mestiza y el espectador, ya se trate de un aficionado a los grutescos, europeo, docto y agustino, o de un fiel indio de Quetzalcóatl, con la memoria aún llena de reminiscencias antiguas. En este teatro interior, los monos y las centauresas pueden asumir simultáneamente todo tipo de papeles, y reactivar memorias que no guardan relación entre sí. El atractor es quien selecciona una u otra conexión, orienta uno u otro enlace, o sugiere una u otra asociación entre los seres y las cosas. Interviene como si estuviese dotado de una energía propia y de capacidades de organización de las que, de hecho, no son conscientes ni sus difusores europeos ni sus receptores indígenas.[411]

---

409. En su análisis de las transformaciones del arte precolombino bajo la dominación española, G. Kubler (1985, pág. 68) distingue, a partir de ejemplos, varios procesos: yuxtaposición, convergencia, «explantes, trasplantes, fragmentos». Por el contrario, nos parece que estos procesos pueden coexistir perfectamente en el seno de una misma obra.

410. Sobre el delfín en los Andes, véase Gisbert y Mesa (1997, págs. 340-341): «Se trata de un elemento europeo, elaborado en América según la sensibilidad indígena».

411. Sobre la definición de los atractores y de los «atractores extraños» en el seno de los sistemas dinámicos, véase *L'ordre du chaos* (1992, págs. 40-42); Klaus Mainzer, *Thinking in Complexity. The Complex Dynamics of Matter, Mind and Man-*

No es ésta la única ni la primera vez que elementos del patrimonio antiguo sirven de «puente» y de argamasa entre Occidente y América. En realidad, no cesaron de proporcionar marcos para interpretar la materia india e integrarla en el patrimonio occidental. La obra de Las Casas nos lo demuestra. Podríamos añadir muchos otros ejemplos, como la interpretación europea del mito de los cuatro soles que se suceden en la historia mesoamericana. Se ha remitido sistemáticamente estas cuatro referencias mayores de la cosmogonía india a los cuatro elementos de los filósofos de la Antigüedad: tierra, agua, aire y fuego. Los franciscanos Sahagún y Mendieta, como el dominico Durán, estaban convencidos de que volverían a encontrar estos principios antiguos en las creencias indígenas.[412] En un registro muy distinto, el de la denominación, pero con la misma mentalidad, el inca Garcilaso de la Vega retoma los vocablos latinos (decuriones, vestales, matronas, triunfos) para describir el imperio de los incas.[413]

Estas aproximaciones se realizaron a costa de equívocos y deformaciones continuas y, sin duda, modificaron los saberes y las creencias indígenas. Las imágenes de las divinidades mexicanas pintadas por artistas indígenas a encargo de los monjes españoles lo ejemplifican: se trata de figuras humanizadas al estilo de los dioses antiguos. Estas modificaciones son inevitables. Una mirada occidental no deja de ser occidental, pero esto no significa que la clave antigua sea solamente un espejo deformador o un cristal opaco. Primero, porque esta clave instaura una distancia en relación con la realidad europea de la época, lo que permite una relativa proximidad con los mundos americanos. Y luego porque ocasiona mezclas entre los conocimientos de los religiosos españoles y los datos amerindios, generando nuevos saberes, intermedios o mestizos, que se desarrollan al margen de los saberes establecidos.

---

*kind*, Berlín, Springer, 1996, págs. 4-7, 244 y 276. Es evidente que el dominio de la creación humana es infinitamente más complicado que el de los sistemas abordados por los matemáticos.

412. Graulich (1982, pág. 85); Sahagún (1977, t. I, pág. 50); Durán (1967, t. I, pág. 169); Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (1596), México, Salvador Chávez Hayhoe, 1945, t. I, pág. 95.

413. Bernand y Gruzinski (1993, t. II, págs. 101-102) (trad. cast.: México, FCE, 1999).

Estas «impurezas» y estas «contaminaciones» son las que encierran rastros y a veces partes enteras de las antiguas civilizaciones. Por ellas y a través de ellas nos acercamos a la alteridad, a la «verdad del otro», si ésta existe, pues hay que admitir que es imposible separar al indio de su sedimento occidental, sea precolombino, moderno o contemporáneo.[414] Las fuentes mexicanas: indias, mixtas u occidentales, no eluden nunca el mestizaje, aunque éste sea ínfimo.

La Antigüedad no sólo sirve de intermediaria entre la América india y la Europa del Renacimiento en los dominios del arte, de la imagen o de la religión. Escribir la historia natural de las Nuevas Indias necesitaba recurrir igualmente a marcos antiguos. En el dominio de la colecta de informaciones botánicas y zoológicas, la obra de Plinio el Viejo reúne características que explican su contribución a la vinculación de la naturaleza americana con la naturaleza europea. Ya se trate de la forma, de las exigencias y de los objetivos de la investigación, ya de las interpretaciones, Plinio propone aproximaciones fáciles de transponer al caso americano. Su modo de proceder se basa en la experiencia del prójimo, pretende ser exhaustivo y se apoya en una organización relativamente flexible de la información, que puede incluir asimismo explicaciones que rivalizan entre sí. Por lo tanto, su obra se prestaba a una transposición a América para dar cuenta de lo desconocido y lo inédito. En este sentido, desempeñó un papel de atractor bastante similar al de los grutescos de Florencia o de Puebla, que absorbieron elementos extraídos de los códices amerindios.[415]

Pero el uso de Plinio también dio lugar a resultados paradójicos, pues terminó por «canibalizar» los elementos de la tradición antigua, por retomar una metáfora apreciada por los modernistas brasileños. Esto mismo trasluce la experiencia llevada a cabo por el gran médico

---

414. A este respecto, los alquimistas de la «voz india» –*the Indian voice*– son tan poco recomendables como los historiadores eurocentristas o los que pretenden que el Otro pertenecería a un lugar opaco e inalcanzable para siempre. Véase un estudio de esta cuestión y referencias bibliográficas en Cecilia F. Klein, «Wild Woman in Colonial Mexico: an encounter of European and Aztec concepts of the other», en Farago (1995, págs. 245-247). Sobre los límites de la visión europea, véase Peter Mason, *Desconstructing America. Representations of the Other*, Londres, Routledge, Chapman and Hall, 1990.

415. Sobre este campo de estudio, véase Carmen Salazar-Soler, «Álvaro Alonso Barba. Teorías de la Antigüedad, alquimia y creencias prehispánicas en las ciencias de la tierra en el Nuevo Mundo», en Ares Queija y Gruzinski (1997, págs. 269-296); Louise Bénat-Tachot, «Ananas versus cacao. Un exemple de discours ethnographique dans l'*Historia general de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo», en ibídem, págs. 214-230.

español Hernández. Enviado por Felipe II a estudiar la fauna y la flora de las Indias occidentales, el sabio se encontró en una situación inextricable. Cuanto más seguía los escritos de Plinio, más parcelas de saberes prehispánicos lograba incorporarle, poniendo así en peligro la coherencia de su obra e incluso haciéndola irrealizable.[416]





¿Cómo explicar esta paradoja? Para conformarse al modelo de Plinio, Hernández recurrió a los médicos indígenas, respetó sus conocimientos y trató de conciliar sus saberes con la tradición europea. Ahora bien, la confrontación con las interpretaciones indígenas desencadena vaivenes que sacuden las mismas bases del saber europeo. Esto es lo que se produce cuando, al advertir la falta de rigor de las clasificaciones antiguas, Hernández retoma una clasificación alfabética heredada del médico griego Dioscórides, pero adaptándola a las particularidades de la lengua náhuatl. Esta última fascina al médico de Felipe II, que cree reconocer en ella a la lengua natural con la que soñaban los filólogos del Renacimiento.[417] Otra teoría europea, el nominalismo difundido por Dionisio el Areopagita, le condujo a valorar los conocimientos indígenas y a redactar una obra mestiza que la España de Felipe II pronto juzgaría impublicable.

Igual que en los ejemplos precedentes, un bagaje de conocimientos clásicos tiende un puente entre los dos universos y desencadena un proceso de mestizaje que, a su vez, produce la reflexión del médico Hernández en un dominio desconocido, en la frontera entre los saberes indios y los europeos. Como Ovidio en Puebla y en Ixmiquilpán, Plinio, al contactar con la América india, toma la llave del campo y siembra saberes mestizos.[418]

416. *Jesús Bustamante* García, «Francisco Hernández, Plinio del Nuevo Mundo. Tradición clásica, teoría nominal y sistema terminológico indígena en una obra renacentista», en Ares Queija y Gruzinski (1997, pág. 261).

417. «Parece admirable que entre gentes tan incultas y bárbaras, apenas se encuentre una palabra impuesta inconsideradamente al significado y sin éthimo, sino que casi todas fueron adaptadas a las cosas con tanto tino y prudencia que oído sólo el nombre, suelen llegar a las naturalezas que eran de saberse o investigarse de las cosas significadas», en *Antigüedades de la Nueva España*, libro II, cap. 20, en Francisco Hernández, *Obras completas*, vol. VI, México, UNAM, 1984, pág. 134.

418. La lista de estos atractores antiguos no está cerrada. En esta perspectiva se podría considerar las relaciones entre *la obra de Garcilaso de la* Vega y la de Flavio Josefo, que hizo conocer al inca la filosofía neoplatónica de Filón de Alejandría (véase Carmen Bernand, «Mestizos, mulatos y ladinos en Hispanoamérica: un enfoque antropológico de un proceso histórico», 1997, dact., pág. 41). Sobre la clave antigua en Francia, véase Frank Lestringant, *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, París, Albin Michel, 1991.

TERCERA PARTE

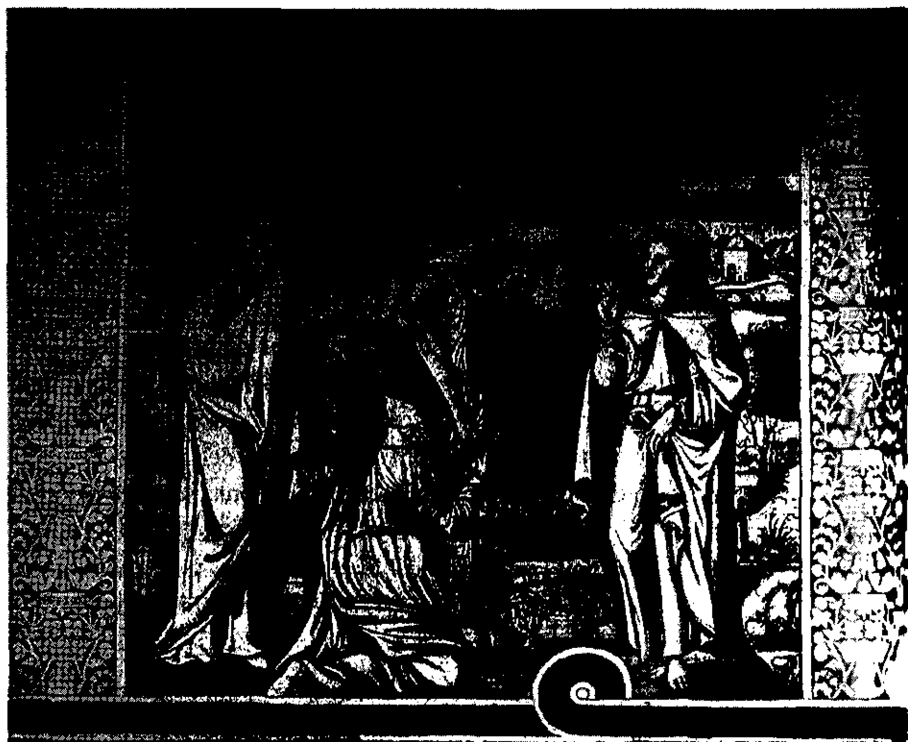
# La creación mestiza

CAPÍTULO 9

# El lobo, la lluvia y el arco iris

El monasterio agustino de Acolman, cerca de las pirámides de Teotihuacán, conserva una admirable *Crucifixión* en la que destaca la maestría de los pintores indios del Renacimiento. La nobleza de la Magdalena que abraza la cruz es tan conmovedora que casi no se presta atención a los elementos decorativos que suavizan los últimos momentos de Cristo. A ambos lados de la escena, unos grutescos dispuestos simétricamente mezclan motivos florales con jóvenes de cabello rizado cuya parte baja del cuerpo tiene una apariencia fitomorfa. Estas figuras portan sobre la cabeza canastos llenos de flores, coronados por un motivo geométrico: cinco círculos blancos alineados horizontalmente entre dos barras del mismo color. Este signo, repetido cinco veces a cada lado del Calvario, es indiscutiblemente de origen indígena. Podemos interpretarlo como la figuración del término nahua *macuilxochitl*, que designa a la vez una fecha y el nombre del dios Macuilxochitl (= 5-Flor), si asociamos el número 5 con las flores que lo rodean.[419] El dios Macuilxochitl, patrón de los músicos y de los cantores, reina durante una de las semanas de trece días del calendario adivinatorio. Como Xochipilli, el «príncipe de las flores», con el que se le confunde a veces, mantiene estrechas relaciones con Cinteotl, el «dios del joven maíz».[420]

419. Christian Duverger, *L'esprit du jeu chez les Aztèques*, París, Mouton, 1978, pág. 77 y sigs. Se podría tratar también de una referencia al número 5, que corresponde al Quinto Sol y significa el centro del universo, en López Austin (1980, t. I, pág. 75).
420. El motivo de los círculos aparece en el *Códice de Durán*. Figura en una ilustración del capítulo XLIII que relata los trabajos de embellecimiento del gran templo de México realizados por el soberano Ahuitzotl. Representa los dos santuarios que coronaban la pirámide del gran templo. Uno de estos santuarios, el del dios de la lluvia, Tláloc, está coronado por una sucesión de cinco círculos blancos sobre fondo negro, parecidos a los de los grutescos de Acolman. Generalmente se asocia estos círculos –con su centro claramente marcado– al *chalchihuitl*, símbolo del agua pre-



*La crucifixión*, convento de Acolman, México (véase pág. 215). Colección del autor.

¿Podrían estos círculos blancos transformar las flores del convento de Acolman en un recuerdo del mundo divino de los antiguos mexicanos? En ese caso, los grutescos europeos integrarían también aquí una referencia indígena en un conjunto cristiano. De ello surgiría una evocación paradisíaca que establecería un vínculo entre el paraíso que anuncia la muerte de Cristo y el más allá florido de los antiguos mexicanos. Esta manera de sugerir un paraíso indocristiano también se puede observar en los frescos de otros conventos agustinos.

Por lo tanto, en todo el México español encontramos huellas de la *Fábula* y de los grutescos. Durante el siglo XVI, los pintores indios realizaron miles de imágenes en las páginas de los códices o en forma de mosaicos de plumas, y pintaron numerosos frescos. Este *corpus*, tan impresionante como excepcional, entraña otras formas de mestizaje. Su estudio revela mecanismos más generales de asociación y de imbricación que tal vez sean comunes al conjunto de las imágenes mestizas.[421]

## Los palacios manieristas de los «emperadores aztecas»

A veces, se recurre a los grutescos emprendiendo recorridos menos complejos que los de Acolman, Puebla o Ixmiquilpán. Las ilustraciones contenidas en la *Historia* redactada por el dominico Diego Durán son un ejemplo de un uso menos erudito de los grutescos, el cual, no obstante, confirma la función intermediaria o, más exactamente, de atractor del adorno manierista. Para mostrar la sucesión de los soberanos mexicas y su entronización, un pintor indígena representó sus personajes en decorados anacrónicos: columnas ricamente trabajadas,

closa (Reyes-Valerio, 1978, págs. 275-276). El mismo motivo es visible en el arco de triunfo de la capilla abierta de Tlamanalco (ibídem, págs. 284-286) y en la representación de una casa señorial (Sahagún, 1979, libro XI, *De las diferencias de los edificios*, fol. 393 v°).

421. Convendría relacionar la representación estilizada de la cuerda de los agustinos al pie de la Crucifixión con la del glifo del agua, y preguntarse por el vínculo existente entre este símbolo mestizo, los grutescos y la muerte de Cristo. Sembradas entre los grutescos, las flores de cuatro pétalos podrían ser una transcripción del signo 4-Movimiento, *Nahui-Ollin*, ligado al Quinto Sol (Reyes-Valerio, 1978, págs. 246-250).

tronos con complicadas molduras y tarjetas con espirales de formas vegetales, a veces flanqueadas por sátiros o púdicas cariátides.



¿Cómo explicar estos préstamos y estas apropiaciones?[422] Al ser propio de la época y adaptarse a la novedad y la extrañeza, el adorno manierista favorece la lectura de la imagen mexicana, sin desterrar por ello rasgos específicamente autóctonos como glifos, elementos arquitectónicos, armas y trajes de antes de la conquista. El uso de los grutescos permite mantener un equilibrio constante entre lo exótico y lo familiar. Sirve igualmente para realzar una escena del pasado subrayando la majestad del príncipe y el lujo de los palacios indios.[423]



Esta capacidad adopta aquí un sentido particular. Está claro, en efecto, que los adornos manieristas, sacados de las Biblias ilustradas y especialmente del Antiguo Testamento, proyectan fastos de Babilonia o de Jerusalén sobre la corte de México. Éste es el caso singular de los tronos o de las escenas reales que ilustran el libro de los Reyes,[424] en el que se inspira probablemente uno de los pintores del *Códice Durán*. Ahora bien, al aproximar a los mexicas al Antiguo Testamento, el artista ilustra una teoría, extendida durante el siglo XVI, que hacía de los indios los descendientes de las tribus extraviadas de Israel. El dominico Diego Durán explica esta teoría en el primer capítulo de su *Historia*.[425] Si esto es así, la realización de las imágenes tuvo que exigir una estrecha colaboración, por no decir complicidad, entre el dominico y sus pintores indígenas. Una vez más, el adorno manierista se muestra capaz de transmitir mensajes religiosos y políticos asombrosamente precisos. La posición de Durán, sin embargo, no era aceptada por todos. Los adversarios de la tesis del origen judío rechazaban estas

---

422. N.C. Christopher Cough, *Style and ideology in the Durán Illustrations. An Interpretative Study of three Early Colonial Mexican Manuscripts*, tesis doctoral, Columbia University, University Microfilms I., Ann Arbor, 1987; Donald Robertson, «Paste-over illustrations in the Durán Codex of Madrid», en *Tlalocan*, t. 4, 1968, págs. 340-348.

423. El adorno manierista también se puede localizar al hilo de las páginas del *Códice Magliabechiano* (Akademische Druck-u Verlagsanstalt, Graz, 1970). Véase la «manta del beçote del diablo» (fol 7 r°) y la «manta del fuego del diablo» (fol. 5 v°).

424. En las Biblias publicadas en Lyon por Guillaume Rouillé (Cough, 1987, pág. 337).

425. Durán (1967, t. II, pág. 14). Véase también las aproximaciones que Garcilaso de la Vega propone entre los incas y los judíos (Bernand y Gruzinski, 1993, t. II, pág. 101) (trad. cast.: México, FCE, 1999).



Plano de la ciudad de Cholula (1581), en *Relación geográfica de Cholula*, México (véase pág. 220 y sigs.). Colección del autor (D.R.).

aproximaciones y anteponían el color local, es decir, indígena, de las ilustraciones. Esto último es lo que hizo el jesuita Tovar, que retomó los escritos de Diego Durán, expurgando en su versión todos los elementos escritos y pintados que pudiesen sostener la hipótesis del origen judío.

Las desviaciones de los grutescos no siempre toman caminos teológicos o políticos. Con un ánimo más lúdico, uno de los pintores indígenas de Durán transforma a las cariátides de otra ilustración:[426] éstas abandonan su impasibilidad y vuelven la cabeza hacia la escena principal, que representa a Moctezuma recibiendo al nuevo personal de su corte.[427] Las dos jóvenes vestidas de blanco parecen escuchar con atención e indiscreción las palabras del soberano mexica. Pero también dan que pensar los sátiros que flanquean una escena en la que aparece el soberano Ahuitzotl,[428] o la lectura manierista de la arquitectura prehispánica en la representación del gran templo de México.[429]

## Cholula, «historia de dos ciudades»

Los pintores indios realizaron igualmente centenares de mapas. En el plano de Cholula, una vieja ciudad indígena del valle de Puebla, no percibimos nada extraño en un principio:[430] no hay divinidades amerindias que se anuncien junto a criaturas de la mitología antigua, sino un documento sobrio y riguroso, con resabios burocráticos. Este plano, de 1581, acompaña a una descripción administrativa de la ciu-

426. Ilustración del capítulo LIII.
427. Durán (1967, t. II, págs. 403-404). Las cariátides se parecen a las que adornan las *Provisiones cédulas*, publicadas en México por Pedro Ocharte en 1563.
428. Durán (1967, t. II, pág. 327). La interpretación es más delicada: es evidente que la escena no se remite al texto del capítulo en que aparece, puesto que éste relata las disputas suscitadas por la entronización de un soberano que se consideraba demasiado joven para ceñir la diadema. Sin duda, estas criaturas conocidas por su lascivia encarnan aquí a los enemigos huastecas contra los que Ahuitzotl partió en campaña, como relata Durán unas páginas más adelante. Estos indios cercanos al golfo de México tenían tan mala reputación como los sátiros de la Antigüedad.
429. Correspondiente al capítulo XLIII, en Durán (1967, t. II, pág. 333). Las columnas de los dos santuarios descansan sobre bases adornadas con máscaras que gesticulan, inspiradas en frontispicios europeos.
430. «Relación de Cholula», en *Relaciones geográficas del siglo XVI. Tlaxcala*, edición a cargo de René Acuña, México, UNAM, t. II, 1985, págs. 121-145.

dad india, redactada por el «corregidor» Gabriel de Rojas, un funcionario español con espíritu crítico, interesado en el pasado indio y aficionado a las historias. El plano y la descripción constituyen una «relación geográfica», es decir, un documento oficial que responde al cuestionario que la Corona española había publicado en la década de 1570 con el fin de conocer mejor sus posesiones americanas.





A primera vista se trata de un plano de estilo español, que muestra la forma colonial de la ciudad india. La aglomeración se ordena alrededor de una plaza central rodeada por los edificios de la iglesia y de las autoridades civiles. El plano a cuadros, de impecable regularidad, se conforma a las instrucciones de la Corona española y traduce al espacio la política de occidentalización que evocábamos en el capítulo 4.[431] De hecho, las investigaciones arqueológicas revelan que este plano no ofrece de ningún modo una imagen fiel de Cholula en 1581, y que representa más bien la forma ideal a la que se consideraba que la ciudad se amoldaba.[432] Esto explica también el tamaño desmedido de las construcciones cristianas. El convento franciscano de San Gabriel, un edificio fortificado,[433] y la capilla real, dotada de numerosas naves e inspirada probablemente en la mezquita catedral de Córdoba, encarnan una doble presencia cristiana que parece concordar con la piedad de los habitantes, considerados como «bien inclinados a las cosas de doctrina»[434] y ligados al culto de los santos: «No hay casa donde no haya un altar con muchas imágenes de santos».[435]

Ahora bien, si observamos el plano más atentamente, una serie de detalles rompe esta impresión de profunda hispanización. La presencia repetida de una colina que domina cada uno de los barrios descritos en el plano y la de otra colina, coronada por una trompeta y en parte disimulada por unos juncos, suscitan efectivamente varias cuestiones. La colina de la trompeta se levanta sobre un muro de ladrillos que señala

431. Cholula aparece así como «un pueblo muy formado y concertado [...] con las calles tan bien trazadas y derechas como un juego de ajedrez», en Ibídem, págs. 126 y 142.
432. «Parece razonable pensar que los enormes bloques de 1581 describen un proyecto aún por realizar» (George Kubler, *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, edición a cargo de Thomas E. Reese, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985, pág. 93).
433. Gómez Martínez (1997, pág. 136).
434. «Relación de Cholula» (1985, pág. 126).
435. Ibídem, pág. 142.

el emplazamiento de la gran pirámide de Cholula, minuciosamente descrita en la relación de 1581: «una montaña tan afamada y tan celebrada». Dedicada antiguamente al dios Chiconauh Quiahuitl, su cima presentaba «una pequeña plaza que podía contener un millar de hombres».[436] Se trata de una de las montañas artificiales más imponentes del mundo amerindio y de un impresionante lugar histórico. La espesura de un juncar bañado por las aguas de un río oculta la base de fábrica del edificio. Estos juncos tienen un significado preciso: forman el glifo de *Tollan*, el «lugar de los juncos», uno de los nombres prehispánicos de Cholula. La ciudad había compartido este apelativo prestigioso con otras ciudades del México antiguo que habían tenido un papel político y religioso excepcional.[437] En cuanto a la trompeta europea, es más enigmática. Figura en las armas que la ciudad había recibido del emperador Carlos V en 1540. Sin duda es la versión cristiana de un instrumento de los tiempos paganos, puesto que, antes de la evangelización, el santuario situado en la cima de esta gigantesca pirámide emitía puntualmente llamadas mediante una caracola marina, un equivalente indígena de la trompeta de Castilla.[438]

La garantía heráldica y el carácter cristiano de la trompeta, un instrumento directamente ligado al nuevo culto divino, ¿borraban el recuerdo del antiguo santuario, o reforzaban la memoria de los lugares soldando el pasado al presente? Esta última hipótesis parece bastante convincente. En primer lugar, ningún símbolo abiertamente cristiano –una iglesia, una cruz– corona el dibujo de la pirámide, cuando el «corregidor» Rojas señala la presencia en este lugar de una gran cruz de madera sobre un pedestal de albañilería.[439] La palabra *tepuz quiquiztli* (trompeta en náhuatl) implicaba una idea de continuidad, pues, para formarla, los indios, o sus maestros franciscanos, habían inventado un neologismo que significaba, literalmente, «caracola de metal», añadiendo al vocablo tradicional que designaba a la caracola marina (*quiquiztli*) el término *tepoztli*, es decir, cobre.[440] La proximi-

436. Ibídem, pág. 143.
437. Alfredo López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, México, UNAM, 1973, págs. 169-171.
438. Kubler (1985, pág. 96).
439. «Relación de Cholula» (1985, pág. 143).
440. Lockhart (1992, págs. 272-274 y 281).

dad de las palabras -acentuada por el abandono del prefijo *tepoz* en la segunda mitad del siglo XVI- reducía las diferencias entre la caracola y la trompeta y enlazaba los dos universos de creencias a los que estaban respectivamente ligadas.



Las informaciones que recoge el corregidor también revelan que el tiempo no había borrado el recuerdo de los lugares. Por muy sensible que fuese a la belleza del panorama que se disfrutaba desde lo alto de la pirámide, Rojas no ignoraba que el pasado del emplazamiento seguía frecuentando la memoria de los habitantes de Cholula. En este sentido, en 1581 el pasado pagano se había enriquecido con un pasado cristiano, puesto que los indios no habían olvidado que, unos cuarenta años antes, unos rayos habían destruido, en dos ocasiones, la gran cruz de la cima. Semejante acontecimiento no había pasado desapercibido y los monjes se habían apresurado a asimilarlo a un efecto de la cólera divina contra las idolatrías aún mal extirpadas. Rojas rechaza esta interpretación alegando que «quien considera bien la naturaleza de los rayos y que en esta ciudad y comarca de ordinario caen muchos, no tendrá a milagro (como algunos historiadores quieren) el haber derribado dos veces aquella cruz, por estar como está dicho, más alta que los más altos edificios de la ciudad en cuarenta varas».[441] Si los monjes hubiesen compartido el espíritu crítico del corregidor, no habrían contribuido a alimentar recuerdos en los que todas las presencias divinas se zarandeaban bajo el fragor del trueno, las caracolas marinas y las trompetas de cobre.[442]



En cuanto a las otras seis colinas representadas en el plano, a primera vista, parecen corresponder a otras pirámides de menor importancia. Ahora bien, el texto que acompaña al plano de 1581 solamente alude a dos «cerrillos» más, y no a seis. Y los informes arqueológicos revelan la existencia de una sola pirámide, situada en el barrio de San Andrés.[443] Sin embargo, estos seis cerros parecen tener dimensiones considerables, pues el pintor dibujó un grupo de casas a lo largo de un camino que asciende por sus laderas. Estos cerros escarpados tampoco

441. «Relación de Cholula» (1985, pág. 143).
442. Una leyenda contaba que *la torre de Cholula había sido destruida por una piedra* de jade en forma de sapo (Graulich, 1982, pág. 75).
443. Y sus ruinas tienen unas dimensiones demasiado modestas para que se las pueda confundir con la imponente colina pintada en el plano.

se parecen a las formas estilizadas que presentan habitualmente los glifos de lugar que designan un barrio o «cabecera». Por lo tanto, nos tienta reconocer en ellos a un mismo y único cerro visto desde seis ángulos distintos, la gran pirámide de Cholula.

Al pintar cada barrio con la gran pirámide al fondo, el autor del plano la convierte en el centro de la aglomeración. Un centro que rivalizaría con el centro hispano-cristiano y hacia el que convergirían las miradas de los habitantes de cada barrio. En efecto, si no prestamos atención al centro hispanizado, se impone de inmediato otra lectura. En cuanto la mirada se detiene en los barrios, lo antiguo triunfa sobre lo moderno, lo prehispánico sobre lo cristiano. Pero, por poco que se dirija hacia la plaza, la fuente y la iglesia, la hispanización del espacio se afirma sin discusión.

Dos aprehensiones distintas del espacio y de la ciudad india, dos concepciones del centro urbano y dos realidades en principio inconciliables coexistirían en el mismo plano. Basta con observarlo de otra manera para que su sentido bascule y se estabilice luego en torno a un polo rival.[444] Ocurre como si existiera un umbral más allá del cual el plano español deviene, o vuelve a ser, un plano indio, o como si la configuración occidentalizada se disolviese bruscamente en el campo de atracción de una zona de sentido opuesta, de inspiración amerindia.[445]

Pero esta visión de las cosas se debe a un dualismo demasiado reductor. La centralidad hispánica, sustentada por la plaza, la fuente y las iglesias franciscanas, no es una verdadera innovación. Los dos santuarios cristianos construidos en el siglo XVI ocupan el emplazamiento del templo de Quetzalcóatl, el mayor de la ciudad prehispánica. Continuidad de los espacios sagrados y discontinuidad de los cultos y las divinidades: el centro cristiano cubre un centro pagano, como ocurre a menudo en el México colonial. En Cholula, ningún

444. Este balanceo hace pensar en el cubo de Necker, que puede adoptar tanto la apariencia de un cubo vacío del que se percibe su interior, como la de un cubo lleno del que se ven sus aristas exteriores. Sobre estos vaivenes de la imagen, véase Omar Calabrese, «Catastrofi e teoria dell'arte», en *Lectures. Analisi di materiali e temi di espressione francese*, Bari, t. XV, diciembre de 1984, págs. 45-62.

445. Un plano un poco posterior (de 1586) muestra una aglomeración organizada en torno a la gran pirámide.

indio lo ignora y los españoles lo saben y procuran que el nuevo orden de las cosas se vuelva irreversible. La nueva centralidad cristiana sigue impregnada, a pesar de todo, del pasado que debería borrar.



La visión «amerindia» del plano no está tampoco exenta de «contagios» coloniales. Primero, porque se centra en la gran pirámide, que ya está parcialmente cristianizada, aunque sea perfectamente visible. Luego, porque la «montaña artificial» y cada uno de los barrios están unidos a través de una capilla. En realidad, estas iglesias no son tan cristianas como lo proclama su apariencia, pues probablemente se construyeron sobre santuarios paganos. Pero lo nuevo no camufla lo antiguo. En 1581, una lectura «amerindia» o «a la antigua» del plano pasa necesariamente por los signos y los símbolos que ha introducido un cristianismo que ya forma parte de la cotidianidad indígena y que reactiva el pasado del mismo modo que lo borra.



La dimensión de las iglesias ilustra esta transposición del pasado prehispánico al presente de la Nueva España. En la parte superior del plano, el pintor indio representa la gran pirámide entre dos barrios, San Miguel y San Andrés, cuyas iglesias contrastan por su monumentalidad. Sus fachadas están flanqueadas por altas torres, mientras que las capillas de los otros barrios tienen un aspecto más humilde. ¿Cómo explicar esta preeminencia? Sabemos que la nobleza prehispánica residía en el barrio de San Miguel, y que el de San Andrés había alcanzado tales cifras de población tras la conquista que los franciscanos habían decidido construir un segundo convento en 1557. Pero el peso político y demográfico no lo explica todo. Es posible que la importancia de estos dos barrios exprese el poder bipartito que caracterizaba a la sociedad de Cholula en los tiempos prehispánicos. La disposición de dos grandes iglesias a cada lado de la pirámide sería un eco del reparto de jefes a izquierda y derecha de la montaña sagrada antes de la conquista,[446] tal como observamos en un documento más antiguo. El plano no sólo contendría los signos del poder español –la casa del corregidor, la «audiencia»–, sino que también incluiría la

446. Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García, *Historia tolteca-chichimeca*, México, INAH, 1976, f° 9 v°, ms. 54-58, pág. 21.

memoria del doble gobierno prehispánico, una institución que se describe con precisión en la *Relación geográfica*.[447]

El plano de Cholula muestra por tanto una ciudad en la que lo amerindio se reproduce en lo colonial y donde lo colonial penetra en lo amerindio. Y estas múltiples dimensiones han de vincularse con el destino particular de la ciudad indígena. Su pasado prehispánico está hecho de inmigraciones, enfrentamientos y mezclas de poblaciones diversas. Luego, la conquista europea sitúa a Cholula en una situación paradójica. La fundación de la ciudad española de Puebla, a pocos kilómetros, ahorra sin duda a sus habitantes el choque de una hispanización masiva e irreversible como la de México. En Puebla, efectivamente, se concentran la población, las riquezas y las instituciones españolas, lo que permite que su vecina viva a otro ritmo. Pero Cholula, tan cerca de Puebla, ¿podía librarse de las influencias de un centro dinámico, prestigioso y cuya importancia rivalizará en el siglo XVII con la de la gran ciudad de México?[448]

El plano de 1581 ofrece tal vez una traducción cartográfica de esta situación a la vez fuerte y frágil. Las dos interpretaciones que hemos propuesto remiten a ella: alternan dos configuraciones mestizas, una que proviene de la cristianización de una base india –el convento de San Gabriel y la capilla real cubren los cimientos del templo de Quetzalcóatl–, y otra que resulta de la indianización de la aportación cristiana –las iglesias de barrio al pie de la gran pirámide.

---

447. Añadamos que los seis barrios que aparecen en el plano de 1581 son equivalentes coloniales de las doce divisiones territoriales prehispánicas o *calpolli*. Son la prueba de un doble proceso, de continuidad y, a la vez, de adaptación al contexto colonial: «Los doce *calpolli* sobrevivieron reunidos y reorganizados con el tiempo en las seis cabeceras que muestra el mapa de la Relación geográfica» (Barbara E. Mundy, *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones geográficas*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996, págs. 126-127).

448. Aunque no evitó los efectos de la dominación colonial y acogió las primeras formas de la industrialización y la modernización, la ciudad de Cholula consiguió preservar durante mucho tiempo su organización social y religiosa. En una obra mayor, Guillermo Bonfil define al indígena como un producto de la dominación colonial y como el portador de una *indianidad que pasa obligatoriamente por* los mestizajes y la hibridez. Por lo tanto, esta ciudad sagrada no tiene nada de un hogar de supervivencias prehispánicas, ni de un conservatorio de fósiles culturales y sociales. Véase Guillermo Bonfil Batalla, *Cholula, la ciudad sagrada en la era industrial*, México, UNAM, 1973, págs. 256-257.

Así, tanto la interpretación española como la interpretación india son un producto de modificaciones y de alteraciones. Ambas son complementarias antes que contradictorias. Entre estos dos niveles distintos de mestizaje no existe realmente una frontera, un umbral, sino un deslizamiento, o una serie de modulaciones, y éstas ofrecen un amplio abanico de interpretaciones, desde la visión distante y superficial de la metrópolis hasta la mirada indígena, la más nostálgica y mejor informada sobre las cosas indias. Dudamos que la visión burocrática y docta del corregidor Rojas sea del todo distinta de la del pintor indio que estableció el plano.

Este dispositivo sería inconcebible si el pintor no hubiese recurrido al plano-paisaje. Este procedimiento se había desarrollado en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI, pero existen ejemplos más antiguos grabados en la península ibérica: las vistas de ciudades que adornan la versión española de una historia del mundo a cargo de Werner Rolewinck, el *Fasciculus temporum* (Sevilla, 1480).[449] Más tardías, las ilustraciones de la *Geografía* y de la *Cronografía* de Apianus, publicadas en París en 1551, tal vez sirvieron de modelo a las viñetas de Cholula.[450] El *tlacuilo* de la ciudad india respondía así a la demanda del cuestionario enviado por la Corona española: ofrecía vistas de ciudad que habían de ser el semejante americano de las que grababan para España artistas como Anton van der Wyngaerde (Antonio de las Viñas).[451] Una vez más, el pintor elabora una imagen mestiza retomando un procedimiento europeo. Representar cada barrio en un rectángulo en forma de vista de la ciudad favorecía la multiplicidad de los puntos de vista. Como Ovidio y los grutescos, como Plinio en el caso del médico Hernández, el plano-paisaje desempeña un papel de atractor: une visualmente distintas concepciones del espacio urbano. Y,

449. Sobre ejemplos ibéricos, véase Lyell (1976, págs. 3, 5 y 114): entre otros, una vista de Alicante, grabada en 1564. Sobre el género de las vistas topográficas, véase Georgius Braun y Frans Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Amberes, Colonia, Philips Galle, 1572 (descrito en *Christoffel Plantijn en de Iberische Wereld*, Amberes, museo Plantin, 1992, pág. 250), y Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII<sup></sup>e siècle*, París, Gallimard, 1990, pág. 265. Véase también la bibliografía citada en esta obra.

450. Las encontramos reproducidas en Alpers (1990, lámina 78).

451. Duccio Sacchi, *Mappe del Nuovo Mondo. Cartografie locali e definizione del territorio in Nuova Spagna (Secoli XVI-XVII)*, Milán, Franco Angeli, 1997, págs. 121-123.

como en los frescos indios, este atractor hace posible la expresión de un pensamiento mestizo.





## Una bestia en triste postura

Los arreglos entre los elementos de origen indio y europeo no están siempre tan elaborados como en el plano de Cholula o en los frescos de Puebla. El lazo puede ser más frágil, menos complejo.

En México, el monje franciscano Bernardino de Sahagún dirigió, entre 1578 y 1580, la realización del *Códice florentino*.[452] El libro XI, *De los animales*, contiene una notable galería de animales mexicanos, soberbiamente ilustrada, entre los que figura un misterioso cuadrúpedo, el *cuetlachtli*.[453] El animal tiene un pelaje de color gris y aparece sobre un verde paisaje, cercado por relieves que destacan entre las brumas de un cielo blanquecino. «Este animal, por lo que se dice de él, sería un oso. Si no es un oso, no sé con qué animal conocido compararlo. Es un animal velludo, de pelo largo. Su cola es muy velluda, como la de la zorra, pero de color gris oscuro. El animal viejo tiene la pelambre vedijosa. Sus orejas son estrechas y pequeñas, y el hocico redondo y ancho. Se podría decir que tiene rostro humano...»

La bestia no es fácil de identificar: ¿se trata de un oso americano,[454] o de una especie de lobo? Su aspecto suscita varias cuestiones. El animal parece a punto de desplomarse, pues sus patas delanteras no descansan en el mismo plano que sus patas traseras. A diferencia del mapa de Cholula, esta imagen no comprende dos registros sabiamente encajados, de modo que uno de ellos disimule al otro a los ojos europeos. Aquí, el desequilibrio salta a la vista occidental. Todos los elementos que constituyen la composición son claramente identifica-

---

452. Sobre las ilustraciones del códice, véase J. Jorge Klor de Alva, H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (comps.), *The Work of Bernardino de Sahagún, Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, Sudies on Culture and Society, vol. II, Institute for Mesoamerican Studies, Austin, University of Texas, 1988, págs. 199-293.

453. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, facsímil (1579), t. III, *Libro undécimo. De los animales*, fol. 159 v°.

454. *Ursus horriacens, Ursus americanus machetes.*



*El lobo mexicano,* en Bernardino de Sahagún, *Códice florentino.* Colección del autor.

bles, pero ésta es defectuosa debido a una discordancia manifiesta entre el paisaje y el animal.



¿Hemos de ver, en esta imagen, la expresión emblemática de una inestabilidad más profunda, patológica, desencadenada por el proceso de conquista y de colonización? El desequilibrio del animal manifestaría las tensiones entre tradiciones inconciliables, entre sistemas de representación irreductibles y entre grupos antagonistas. Pero este análisis no se sostiene, al menos por dos razones. En primer lugar, en el mismo capítulo se representa a otros animales en equilibrio sobre sus patas. En segundo lugar, la extrañeza de la combinación sólo es flagrante para un ojo occidental y en el seno de un orden visual basado en la perspectiva y la tercera dimensión.



Intentemos reconstruir la manera india de obrar. El pintor probablemente pintó primero el *cuetlachtli*, antes de añadir un paisaje a la europea. El animal habría podido prescindir de este bonito decorado, como varios de los mamíferos que aparecen en el libro XI. El efecto de superposición queda acentuado por la manera en que la cola del animal desborda el marco que rodea a la ilustración;[455] como si el lobo hubiese pasado por delante del cuadro por la derecha y se hubiese quedado profundamente indiferente ante el fondo introducido por el *pintor*.

El mestizaje así realizado no es pues un reflejo inestable de un medio desestabilizado por la conquista española. El *tlacuilo*,[456] confrontado con dos tradiciones antinómicas, se contentó con deslizar una representación de la naturaleza y del paisaje a la occidental debajo del dibujo de un animal que parece inspirarse en un códice antiguo. No obstante, como en el plano de Cholula, esta superposición asocia, no elementos originales, surgidos intactos del mundo amerindio o europeo, sino un paisaje a la europea revisado por una mano indígena con un animal mexicano fuertemente europeizado. La reunión de estos elementos, que son todos mestizos, crea una imagen cuya armonía atenúa la discordancia de la composición.

---

455. La representación del *itzinctuani* (Sahagún, 1579, t. III, fol. 161 r°) o del *coiametl* (ibídem, fol. 165 r°) ofrecen variantes de este caso: el animal no parece pertenecer al paisaje que figura tras él como un simple decorado.

456. También se podría tratar de dos artistas, pues nada excluye la posibilidad de dos manos sucesivas.



*La lluvia*, en Bernardino de Sahagún, *Códice florentino* (véase pág. 232). Colección del autor (D.R.).

El ejemplo del «lobo» indica que algunos mestizajes pueden ser meras superposiciones, pero esto no significa que, a los ojos de los indios, estas realizaciones sean imperfectas o estén inacabadas.

## La creación

Inversamente, los elementos amerindios y occidentales están tan bien imbricados que el artista inventa formas nuevas. ¿Cómo puede pasar de la mezcla a la innovación? Mediante un quiebro, que hallamos sugerido en dos imágenes del *Códice florentino* incluidas en un capítulo dedicado a la astrología natural de los indios. Una representa un arco iris abierto sobre un esbozo de paisaje, y la otra el aguacero que derrama un cielo amenazador.

Su estilo original y su temática nos devuelven a Italia. Ambas cosas aproximan a estas imágenes a una obra maestra del Renacimiento italiano, *La tempestad* de Giorgione, que podemos contemplar en la Galleria dell'Accademia de Venecia. Los historiadores del arte siguen preguntándose por este cuadro excepcional. El sentido de la obra y las condiciones de su realización dividen a los especialistas, pero todos ellos subrayan su audacia, singularidad y modernidad. El espacio otorgado al cielo cubierto, que cruza un rayo, impresiona tanto como la presencia de los personajes enigmáticos que habitan este paisaje inquietante. Otras dos obras italianas, al menos, se parecen de forma sorprendente a *La lluvia*, una de las pinturas del *Códice florentino*: el *Diluvio* de Leonardo da Vinci, un dibujo a pluma realizado hacia 1515 en donde el artista, fascinado por la dinámica del agua, imagina remolinos de volutas que parecen prefigurar las nubes mexicanas; y el *Huracán sobre jinetes y árboles* (1514), que ilustra las mismas preocupaciones y los mismos hallazgos.[457]

Las dos pinturas mexicanas, realizadas más de medio siglo después, apenas han llamado la atención, aunque se conserven en Florencia en el famoso códice. No obstante, el estilo de *El arco iris* y de *La lluvia*[458] tam-



---

457. Sobre el alcance científico de estos dibujos y las representaciones de la naturaleza que llevan a cabo, véase Jeanneret (s.f., págs. 68-79).

458. Sahagún (1579, t. II, *Libro séptimo. De la astrología y philosophía*, fol. 238 r°). Estas imágenes se han de aproximar a la de la nieve (fol. 239 r°), que superpone tres motivos geométricos: las siete espirales de los nubarrones, los círculos de los copos de nieve y las placas irregulares de hielo (¿?).

bién es innovador. Pero estas obras mexicanas, pintadas por indios bajo dominación española, sólo tienen el estatuto vago que se reserva para las formas intermedias. Privadas de los prestigios de lo Arcaico o de la Civilización, sin autor conocido y sin historia, no pertenecen en mayor medida al patrimonio del Renacimiento que al mundo de las artes precolombinas.

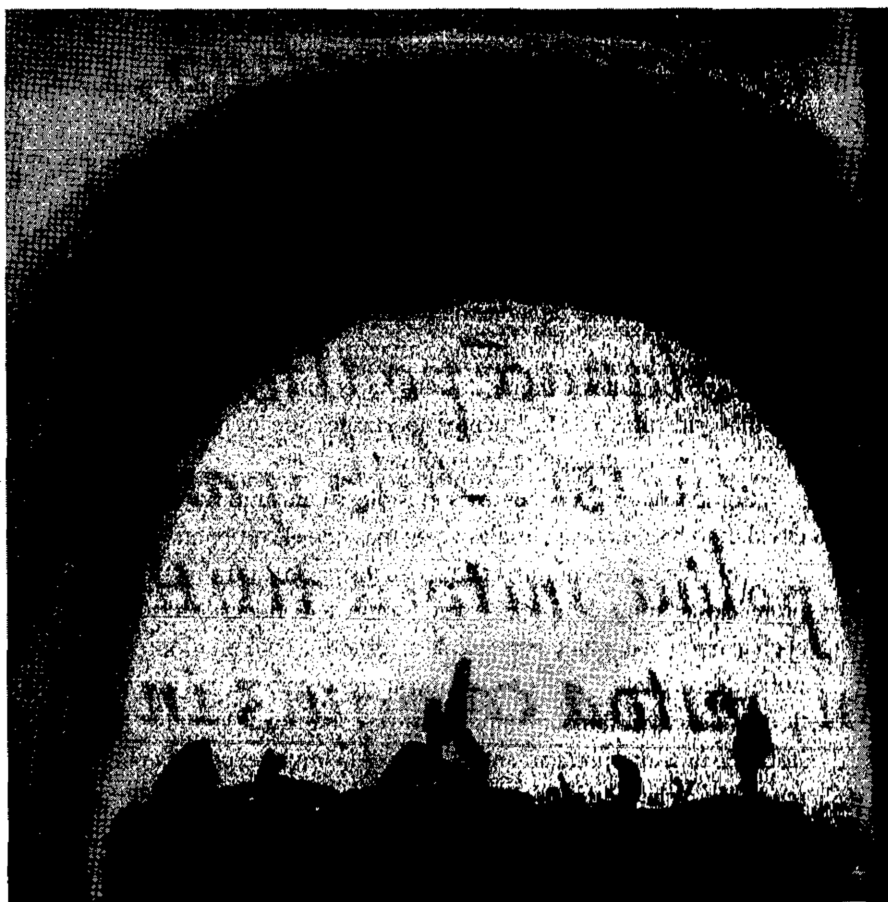




Su nivel de mestizaje es una fuente de contrasentidos. Aunque su aspecto moderno sugiera acercamientos anacrónicos, estas pinturas no tienen nada que ver con una cierta vanguardia que, si pudiese tener un sentido en las últimas décadas del siglo XVI, se situaría junto al último Tiziano, lúgubre, tenebroso y austero, el que cierra el Renacimiento descifrando pistas nuevas hacia el siglo XVII. Las dos imágenes del *Códice florentino* pertenecen a otra temporalidad y fueron creadas en circunstancias muy particulares. Como la imagen del «lobo», provienen de los talleres indígenas que tenían la misión de ilustrar la *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Más precisamente, forman parte del libro que el franciscano Sahagún dedicó a la «astrología natural» de los indios, y donde deseaba hacer una compilación de las «fábulas» ridículas y de los cuentos aberrantes que los indígenas habían inventado para explicar los fenómenos celestes.[459]

¿Cómo respondieron los artistas indios al encargo franciscano? Olvidando las prácticas rituales y paganas que el comentario evoca ampliamente, representaron la lluvia en forma de una miniatura tan propia de la lámina de historia natural como de la viñeta de historieta: el chaparrón se desata y el viento se arremolina bajo un montón de nubes de tormenta.[460] Este naturalismo aparente coexiste con una serie de espirales cuyo dibujo se confunde con el contorno de las nubes. Es el rastro de una interpretación amerindia de la lluvia, expresada por la repetición de la voluta del glifo del agua. El texto de acompañamiento precisa: «Estos indígenas atribuían las nubes y las lluvias a un dios lla-

459. «*Algunas fábulas, no menos frías que frívolas* que sus antepasados les dejaron del sol y de la luna y de las estrellas y de los elementos y cosas elementadas» (Sahagún, 1977, t. II, libro VII, pág. 255).
460. La representación de las nubes en los *Primeros memoriales* se habría inspirado en el grabado de un *Juicio final*. Véase Ellen Taylor Baird, *Sahagún's Primeros memoriales: A Structural and Stylistic Analysis of Drawings*, tesis doctoral, University of New Mexico, Albuquerque, University Microfilms I., Ann Arbor, 1979, pág. 168.



*El arco iris*, en Bernardino de Sahagún, *Códice florentino* (véase pág. 235). Colección del autor (D.R.).

mado Tlalocatecutli». Bajo el pincel del pintor, el naturalismo y el mito se penetran mutuamente, del mismo modo que las nubes y los glifos.



En cuanto a la realización, conjuga también dos técnicas: el glifo pintado, liberado de su regularidad geométrica, y el sombreado monocromo, tomado de los grabados europeos. Como en los ejemplos precedentes, los glifos y los sombreados no son meras copias del arte occidental o del códice amerindio, sino adaptaciones o transposiciones. El arte del pintor consiste por tanto en conciliar estas dos maneras de representar la transparencia del agua y la masa informe de nubarrones. El resultado resulta tan sorprendente como efectivo.



La otra imagen, *El arco iris*, visualiza encuentros igual de complejos entre los dos mundos. En el cielo se despliega el arco de colores resplandecientes de los códices antiguos. En la tierra el pincel deja algunas manchas picadas de árida vegetación: evocan las que descubrimos en las obras de los grandes maestros del Quattrocento.[461] Pero, una vez más, el artista ha transformado todos los rasgos. La mancha india ya no es la mancha informe de la que los artistas italianos habían sabido sacar ricos efectos de sentido. Aquí, se la devuelve a sí misma, en lugar de ser, como en Europa, una prolongación, un añadido abstracto a la representación figurativa. El paisaje del arco iris no es más que una mancha: ningún punto de referencia, ninguna forma humana, ningún rastro de hábitat ocupan el espacio. La policromía del arco tampoco es prehispánica. Como los glifos en espiral del agua de los nubarrones, los colores se emancipan de la tradición. Se liberan de las líneas de contorno que los habrían rebordeado en un códice prehispánico. Los tonos se tocan, se traslapan y se confunden en degradados muy libres.

El comentario en lengua indígena se atiene a consideraciones meteorológicas y físicas triviales: describe las formas y los colores, y recuerda que la aparición del arco iris anuncia el final de la tormenta. Los informantes indígenas solamente evocan la partida de los «señores de la lluvia» en su conclusión.[462]

Por lo tanto, estos pintores indios son perfectamente capaces de casar técnicas para ilustrar puntos de vista que van desde el recuerdo

461. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, París, Flammarion, 1990 (figs. 12, 87 y *passim*).
462. Sahagún (1963, pág. 18).

del mito a la descripción realista. Lluvia o arco iris, el arte indígena inventa formas nuevas a partir de las selecciones y de los mestizajes que ha realizado. En *El arco iris*, el uso de los colores y la concentración en los efectos cromáticos dan lugar a un lenguaje inédito. En *La lluvia*, las modulaciones del trazo y del sombreado cumplen este mismo papel. En ambos casos, se crea un estilo y un modo de representación a medio camino entre lo abstracto y lo figurativo. El resultado es sumamente digno. «La mezcla de materias y el embrollo de líneas son tales que no se desprende ninguna composición clara; la línea del horizonte está diluida, y el ojo no encuentra ningún punto de fuga, no distingue dónde termina la tierra ni dónde empieza el cielo. Estos dibujos casi abstractos no representan nada más que el movimiento y la transformación.»[463] Este comentario dictado por los dibujos de Leonardo da Vinci podría describir igualmente las dos pinturas del *Códice florentino*.

Mas, ¿podemos reducir el ejercicio a sus dimensiones puramente formales? ¿Podemos separar las invenciones técnicas y los hallazgos estilísticos de una progresiva transformación de los conceptos? Como en Puebla y en Ixmiquilpán, el mestizaje es un fruto de la confrontación de conceptos y de formas. Los pintores indios que trabajaron para Sahagún descubrieron una visión de las cosas que era la del Renacimiento europeo. En este sentido, *El arco iris* y *La lluvia* responden también a esta pregunta: ¿cómo comprender y representar lo que los europeos llaman naturaleza? No es seguro que los pintores adoptaran este concepto, pues no tenía ningún equivalente en sus tradiciones ancestrales ni en su lengua. Pero al tratar de representar lo nunca visto y lo nunca pensado se aventuraron hacia lo desconocido.

Por lo tanto, en este caso los mestizajes dejan de ser mezclas más o menos complejas o más o menos estables, para dar lugar a creaciones sorprendentes. La atracción se vuelve tan intensa que los diversos elementos se funden en un conjunto homogéneo. Sin embargo, este proceso es excepcional.

Por ahora nos hemos limitado a advertir una ruptura, o a identificar la travesía de un umbral, en algunos mestizajes, sin poder explicar-

---

463. Jeanneret (s.f., pág. 76).

la.[464] De hecho, la creación, más allá del dominio de las técnicas propias de los dos universos, implica una distancia en relación con los orígenes indios y europeos de los procedimientos utilizados, así como una fuerte sensación de compatibilidad entre tradiciones diferentes. Ahora bien, en todos estos puntos las fuentes no son de ninguna ayuda. Y si, milagrosamente, hablaran, aún sería preciso que la intervención personal del pintor y su psicología pudiesen explicar realmente el surgimiento de imágenes nuevas.



Las creaciones mestizas parecen tener una dinámica propia que las libera en parte de las intenciones y de los hábitos estéticos de sus autores. En efecto, estas mezclas dan nacimiento a obligaciones y virtualidades y a antagonismos y compatibilidades que desembocan en configuraciones imprevisibles. En esta libertad de las combinaciones reside probablemente la fuente de la innovación y de la creación.



## La selva de las invenciones

La gama de combinaciones parece inagotable. Aunque nos contentemos con analizar algunas creaciones mestizas cuidadosamente contextualizadas, su excepcional diversidad tiene que sorprendernos. Van desde la *Crucifixión* de estilo flamenco que admiramos en las paredes de los conventos de Epazoyucan o de Acolman hasta los dibujos de los libros mágicos que los «curanderos» indígenas utilizaban en sus prácticas «diabólicas»,[465] y desde las obras por encargo sugeridas por los monjes hasta los calendarios de estilo prehispánico que decoraban la portería del convento de Cuauhtinchán, en la región de Puebla.[466] La mezcla desemboca en lo contrario de una uniformización. El conjunto de las creaciones mestizas compone una colección o un caleidoscopio de formas, colores, temas y compaginaciones cuyo mero inventario exi-

464. Las interpretaciones sociológicas y técnicas, cuando atañen a la formación de los pintores, el paso de las generaciones, las condiciones de creación o el ingenio de las soluciones, no bastan para dar cuenta de la complejidad de las mezclas.
465. Véase un ejemplo en el manual de extirpación de idolatrías de Juan de la Serna (*Manual de ministros de indios* [...], en *Tratado de las idolatrías*, vol. X, México, Fuente Cultural, 1953, pág. 80), comentado en Gruzinski (1988, pág. 234).
466. Reyes-Valerio (1989, pág. 161).

giría pacientes investigaciones. En él encontraríamos referencias conocidas y motivos familiares junto a objetos extraños, formas exóticas y a veces enigmáticas, y hallazgos que aparecen y se desvanecen con el paso de los años.

Si clasificáramos estas obras cronológicamente, distinguiríamos en ellas evoluciones y virajes decisivos,[467] pero también observaríamos, en una misma época, una sorprendente diversidad de formatos, encuadres, estilos, cromatismo y contenidos. En un mismo manuscrito, las manos se relevan. Pueden copiarse unas a otras o tomar caminos divergentes; puede ocurrir incluso que se superpongan en una misma página. A veces, unas imágenes pintadas inicialmente para un primer códice se recortan, fragmentan y disponen de otro modo en un segundo códice: es el caso de una parte de las ilustraciones del *Códice de Durán*. Además, algunos manuscritos que pertenecen a una misma familia presentan variaciones que no se puede reducir al resultado de una occidentalización progresiva de la representación. La copia de un modelo occidentalizado puede señalar así un retorno a la tradición indígena, constituyendo una especie de *revival*. Esto mismo se produce cuando el pintor del *Códice Tovar* representa el gran templo de México conservando, del *Códice Durán*, la versión más conforme a los criterios indígenas.[468]

Otro ejemplo: para ilustrar las danzas nobiliarias anteriores a la conquista, tanto los pintores del *Códice Tovar* como los del *Códice Ramírez* se inspiraron en el *Códice Durán*. Este manuscrito daba la oportunidad de elegir entre al menos dos estilos: uno tradicional, que sigue el *tlacuilo* del *Códice Tovar*, sin perspectiva ni decorado natural; y otro hispanizado, al que da prioridad el *tlacuilo* del *Códice Ramírez*, que construye una escena en la que se mueven unos bailarines vestidos al modo de los indios bajo dominación española. Las manos europeas que estaban familiarizadas con los estilos indígenas también pudieron elaborar versiones que no eran más infieles a la tradición que las de los pintores indios.[469] El nivel de occidentalización o de fidelidad a la

---

467. Véase el trabajo pionero de Donald Robertson, *Mexican Manuscript Paintings of Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959.

468. Cough (1987, pág. 374).

469. Según el cronista Agustín Dávila Padilla, el dominico Juan Ferrer sabía leer los glifos (*Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de los predicadores*, México, Academia Literaria, 1955, pág. 286).

manera antigua dependía de muchos factores: la formación y los conocimientos del pintor, sus posiciones políticas, las intenciones del comanditario, la naturaleza de la fuente, o la existencia o no de un modelo prehispánico. Se trata de variables que influyen en la pintura de un manuscrito y que conducen a rupturas de estilo en el seno de un mismo códice.



Esta diversidad da la impresión de una *creación discontinua* y, a menudo, aleatoria. El Renacimiento indígena que conoció el México español abunda en formulaciones inexplicables, ensayos no confirmados y arreglos desconcertantes. La ausencia de una evolución global de las formas y de las combinaciones, la asombrosa dispersión estilística y una capacidad de invención que parece inextinguible dibujan un paisaje complejo, lleno de rupturas, transformaciones y bifurcaciones.



La multiplicidad de estas creaciones no significa que sean ilimitadas. Estas obras se inscriben en primer lugar en un contexto colonial, en el seno de unas relaciones de fuerza que hoy en día sabemos irreversibles y que enfrentan a los invasores con los vencidos del Anáhuac, el mundo de los nahuas, pero también a los grupos dominantes de la sociedad colonial –entre los que figura la nobleza india– con las masas indígenas, negras y mestizas. Estas imágenes mestizas surgen en medio de las incertidumbres y de las dificultades de una comunicación fragmentada, sometida a las secuelas del desarraigo. Por último, responden a las presiones miméticas que transmite la occidentalización. Dicho de otro modo, nacieron en un espacio histórico extremadamente apremiante que las condiciona en parte y del que conservan la huella. Hemos de recordar que estas producciones son también políticas, y no solamente «culturales».

Pero si estas condiciones explican las iteraciones que impresionan al *ojo europeo* –la ausencia de imágenes abiertamente anticristianas o antiespañolas es notable–, no dan cuenta ni de la proliferación de las formas ni de la inventiva desplegada por los *tlacuilos* en la búsqueda de fórmulas y de combinaciones mestizas. Complejidad y fragmentación, evolución no lineal e imprevisión de las formas y diversidad casi infinita de las creaciones son los rasgos que caracterizan a estas obras y que también se aplican a los procesos de mestizaje de los que son una expresión. Pero ¿quién nos dice que lo que vale para la imagen india sigue siendo válido en otros terrenos?

CAPÍTULO 10

# La travesía del mar

*¡Saben, me he enfrentado a increíbles Floridas que mezclaban sus flores con ojos de panteras con piel de hombre! ¡Los arcos iris se tensaban como bridas bajo el horizonte de los mares, hacia esos glaucos rebaños!*

RIMBAUD, *El barco ebrio*

*Se levanta el viento, mugiendo y silbando.*
*Hierve el océano*
*y el buque avanza crujiendo...*

Cantar mexicano LXVIII

México, domingo 4 de junio de 1564. Han pasado más de cuarenta años desde la llegada de los españoles. Con motivo de la boda del gobernador de Tenochtitlán y último sucesor de Moctezuma, don Luis de Santa María Cipac, unos indios cubiertos con suntuosas galas ejecutan el *atequilizcuicatl*, el canto de la Entrega del Agua. En estos torbellinos de plumas multicolores, al ritmo de los tambores indígenas *teponaztli* y *ahuehuetl*, unos grupos bailan elevando la voz a medida que aceleran sus movimientos.

¿Presiente la vieja nobleza de México-Tenochtitlán que está exhalando sus últimos suspiros? Dieciocho meses más tarde, en diciembre de 1565, Luis de Santa María Cipac, nieto del soberano Ahuitzotl, morirá dejando el trono vacío y desacreditado: le llamaban *Nanacacipatzin*, el «vende-patria», porque había permitido que las autoridades españolas se hiciesen cargo de administrar el tributo que pesaba sobre la

población india,[470] lo que había desencadenado revueltas populares en México y en Tlatelolco.[471]

En la década de 1560 se extinguirán asimismo, a causa de su edad, los nobles criados antes de la conquista en un universo que no conocía ni la presencia de los extranjeros ni las angustias de la derrota. Por mucho que la nobleza india se apuntale en su antigua legitimidad y en sus nuevas fidelidades al rey de España y al dios de los cristianos, sabe que su situación está amenazada.[472] La pérdida progresiva de sus privilegios y de sus cimientos políticos, el final de las dinastías en las ciudades vecinas de Tacuba y de Texcoco y la llegada con fuerza de notables surgidos de la plebe debilitan sus posiciones. En una carta de fecha 25 de marzo de 1566, el vástago de una ilustre familia, don Pedro de Montezuma, se queja amargamente de vivir en una «grandísima miseria».[473] Los caciques sufren «una pérdida de ganancias, de poder y de prestigio» generalizada.[474]

Las condiciones de vida de las masas indias, condenadas al silencio, son aún peores. Sometidas a una presión fiscal creciente, padecen los estragos de las epidemias que las azotan sin descanso, mientras que en el campo se desarraiga a grupos enteros mediante el agrupamiento forzoso de poblaciones en «congregaciones».[475] En la sociedad española, las elites también viven horas confusas. Los poderosos encomenderos temen no poder transmitir a sus descendientes los bienes que han recibido en encomienda y empiezan a contemplar la ruina de sus familias. Los jóvenes criollos que han participado más o menos activamente en la conspiración del hijo de Cortés, el segundo marqués del

---

470. La base tributaria se modifica. Todos los plebeyos hasta ahora exentos se ven obligados a pagar impuestos, una obligación que se extiende incluso a algunos caciques. Véase Charles Gibson, *The Aztecs under Spanish Rule. A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*, Stanford, Stanford University Press, 1964, págs. 200-201.
471. Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, *Relaciones originales de Chalco-Amaquemecan*, México, FCE, 1965, pág. 268.
472. Gibson (1964, págs. 168-172); Chimalpahin (1965, pág. 270).
473. Francisco del Paso y Troncoso, *Epistolario de Nueva España*, t. X, 1564-1569, México, Antigua Librería Robredo, 1940, pág. 129.
474. Gibson (1964, pág. 155).
475. La primera gran ola de *congregaciones* termina en 1564. El desplazamiento forzoso de las poblaciones indias provoca una serie de perturbaciones: desarraigo, ruptura con el territorio tradicional y abandono de la explotación diversificada de los recursos naturales. Las poblaciones indígenas quedan confinadas en marcos de vida que pretenden ser una réplica de los pueblos españoles (Enrique Florescano y otros, *La clase obrera en la historia de México. De la colonia al imperio*, México, Siglo XXI, 1980, pág. 83).

Valle, tiemblan al pensar que podrían padecer la represión de los representantes de Felipe II. Las ejecuciones de 1566, destinadas a ahogar cualquier veleidad de complot, aterrorizan a la población. En este contexto urbano hemos de situar los textos que examinaremos a continuación, manteniendo la idea de la singularidad de un período en el cual, tras medio siglo de dominación colonial, la memoria de los tiempos prehispánicos sigue muy viva.

El texto del *Cantar* que se interpretó durante la boda de don Luis de Santa María Cipac se perdió, pero poseemos la versión integral de una pieza análoga, que data probablemente de la misma época y que se conserva en una antología de la Biblioteca Nacional de México entre otros *Cantares mexicanos*.[476] El largo canto LXVIII, el *atequilizcuicatl*, rememora la guerra contra los españoles y evoca el recuerdo de los príncipes de la primera mitad del siglo XVI.[477] Un breve extracto nos dará una idea de la sensación que muchos de sus pasajes podían despertar en los oyentes familiarizados con el náhuatl refinado de la corte mexicana. Sin duda, esta evocación les intrigaba.

## Indios sobre el mar

*Çan moquetza in checatl cocomocan tetecuicaya yc poçonia yn ilhuicaatl huiya nanatzcatihuaya yn acallia. Ohuaya ohuaya...*

Se levanta el viento, mugiendo y silbando. Hierve el océano y el buque avanza crujiendo.

Vemos olas inmensas que se abaten sobre nosotros, son prodigios de Dios. Llueven flores y el buque avanza crujiendo.

476. Biblioteca Nacional de México, Fondo de Origen, 1.628 bis.
477. Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, t. II, 1971, págs. 102 y 109; *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, traducción del náhuatl e introducción a cargo de John Bierhorst, Stanford, Stanford University Press, 1985, págs. 327-341. El facsímil del manuscrito de la Biblioteca Nacional se publicó con el título de *Cantares mexicanos*, México, UNAM, 1994. Véase Louise M. Burkhart, *The Slippery Earth: Nahua-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1988, pág. 5; y la reseña de la obra de Bierhorst por Xavier Noguès en *Historia mexicana*, t. 142, octubre-diciembre de 1986, págs. 383-390.

Regocijaos, amigos míos, sobre estas aguas. Don Martín, está usted partiendo el barco en dos; helo aquí, hecho añicos sobre el océano.

Oh, Donador de vida, estáis vivo en este lugar de miedo. Las olas ruedan sobre nosotros. Vayamos a morir al ombligo del mundo, sobre la piedra redonda (del sacrificio).

Nadie es valioso en este buque, amigos míos. ¿Podemos regresar? Vayamos a hacernos querer al ombligo del mundo, sobre la piedra redonda (del sacrificio).

Por desgracia, me lamento. El rocío de esmeralda está sobre nosotros. ¿Adónde hemos de ir?

El Donador de vida esparce la aflicción. Si Él fuese mi amigo, mi pariente. Aquí, en este buque, ya nadie se preocupa por nadie.

En este barco, en este lugar de terror, aguas de jade caen espumando sobre nosotros.
Y esas guirnaldas mugen y esos peces vuelan. ¡Miradlos!

Y allí se levanta el árbol de la subsistencia, allí se levanta nuestro palacio.
Y esas guirnaldas mugen y esos peces vuelan. ¡Miradlos![478]

Este fragmento constituye uno de los episodios más desconcertantes del *Cantar* LXVIII y suscita un asombro y una emoción análogas a las que sentimos ante el espectáculo de los frescos de Ixmiquilpán. Su interpretación también es muy delicada. No existe nada comparable, en efecto, al carácter insólito de esta travesía que se describe con un lenguaje y con un arte que, aparentemente, mezclan los recuerdos de viaje con préstamos de la poesía castellana y alusiones a las viejas creencias amerindias.

---

478. Esta versión y las siguientes se inspiran en la traducción de John Bierhorst (1985, págs. 336-337).

Este pasaje está extraído de una antología cuya compilación dirigió el franciscano Sahagún. Durante mucho tiempo, los investigadores no han visto en ella más que un vestigio excepcional y sublime de la poesía prehispánica. El eminente historiador Ángel María Garibay realizó incluso una transcripción de una parte del manuscrito así como traducciones que han contribuido en gran medida al conocimiento de estas formas «poéticas», de las que se pensaba que, salvo en páginas contadas, no habían sufrido ninguna influencia occidental.[479]

El deseo de desenterrar una tradición india anterior a la conquista española condujo por tanto a prestar poca atención a las piezas que llevan el sello del período colonial.[480] Ahora bien, estos cantares contienen referencias directas al cristianismo, a la conquista española y a la colonización, y revelan asimismo los dilemas en que se debatían los nobles mexicanos tras su conversión a la religión de los invasores.

Como John Bierhorst demostró irrefutablemente, estamos ante unos escritos que no son de ningún modo fósiles de la era prehispánica, sino textos que han sido interpretados y a veces nuevamente enunciados a prueba del cristianismo y de la sociedad colonial. La forma escrita que ha llegado hasta nosotros da una imagen petrificada de este proceso de creación, pero la versión oral se enriquecía probablemente con elementos nuevos a cada representación.

Estos cantares emanan de la nobleza de la ciudad de México y de sus alrededores. Están plagados de alusiones a miembros de la aristocracia nahua que vivieron en el siglo XV y en la primera mitad del



479. *Poesía náhuatl. Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, t. II y III, México, UNAM, 1993.
480. Ángel María Garibay K. (en el t. II de su *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1971, págs. 89-119) da sin embargo algunas muestras. Es cierto que el contenido a menudo abstruso de los *Cantares* invitaba a seriar las cuestiones concentrándose en el fondo amerindio y que este cambio de perspectiva multiplica los problemas de interpretación. Y los esfuerzos de Bierhorst –al que debemos la única traducción íntegra y el único estudio crítico hasta la fecha del manuscrito– distan mucho de haberlo resuelto todo. Por otra parte, no lo seguiremos hasta el final de los pasos que propone, pero tampoco abrazamos las críticas de Miguel León-Portilla («¿Una nueva interpretación de los *Cantares mexicanos*? La obra de John Bierhorst», en *Estudios de cultura náhuatl*, México, UNAM, t. XVIII, págs. 385-400).

siglo XVI. La ética militar, el destino de los guerreros muertos, la rememoración de los antepasados y la evocación de los linajes siguen preocupando sin duda a los autores de los cantares. Pero estas cuestiones antiguas se plantean en lo sucesivo en un medio religioso, político y social trastornado.



## Las claves de la tempestad

El examen de este pasaje, como el análisis de las imágenes, presenta dificultades. Pero un texto no es una imagen. No se impone a la mente de la misma manera que una pintura, pues ésta posee una evidencia inmediata que un texto sólo adquiere cuando se comprende.

La travesía oceánica que describe el *Cantar* LXVIII puede engañarnos fácilmente. Si consideramos la forma en que nos ha llegado, la de un texto manuscrito, ¿podemos leerla como un texto ritual de origen prehispánico? Detectamos detectar en ella varios rasgos amerindios, como la invocación de don Martín. Se trataría de un personaje histórico que habría llevado el nombre del todopoderoso dios del Viento, Ehecatl, y detrás del que se disimularía esta divinidad de soplo devastador. Las lluvias de flores –«llueven flores y el buque avanza crujiendo»– añaden otro toque amerindio, si aceptamos que visualizan la llegada de los guerreros muertos en combate. La «piedra redonda» sería la que los sacerdotes utilizaban para matar a sus víctimas, a las que mandaban al ombligo del mundo, es decir, al más allá. Por último, esta travesía llena de obstáculos tiene aires de viaje iniciático, pues evoca los que efectuaban los brujos y los chamanes del antiguo México. El más famoso de ellos, Quetzalcóatl, se embarcó, al final de su vida, en una balsa, el «lecho de serpientes», y atravesó el mar en dirección a Tlapallan, el «lugar del alba», la morada oriental del Sol.[481]

Pero esta interpretación «a la antigua» sería más convincente si los nahuas de México viviesen a la orilla del mar. Los grandes itinerarios que aparecen en los mitos son habitualmente recorridos terrestres.

---

481. «Y así fué por la mar navegando, y no se sabe cómo y de qué manera llegó al dicho Tlapallan», en Sahagún (1977, t. I, pág. 291). Sobre las fuentes concernientes al fin de Quetzalcóatl, véase Graulich (1982, pág. 201).

¿Cómo pueden los indios del valle de México, que viven a más de 2.000 metros de altura y no conocen más que los lagos de montaña, integrar en su universo de creencias un medio marítimo tan poco familiar?[482] En cuanto a los pueblos del golfo de México, pertenecían a otras familias étnicas y lingüísticas, y los buques españoles les habían dejado estupefactos. Los únicos indios que tenían una verdadera práctica del mar, consistente en el cabotaje, eran los lejanos mayas.

Otra lectura sugiere ver en esta travesía el recuerdo de la efectuada realmente por nobles mexicas rumbo a Castilla. Varios viajes de este tipo tuvieron lugar tras la conquista. En diciembre de 1526, Cortés llevó músicos y bailarines a España y a Roma.[483] Y el hijo mayor de Moctezuma viajó a Castilla hacia 1528,[484] poco después de Martín Ecatzin, uno de los señores de Tlatelolco.[485] En don Martín Ecatzin reconocemos a aquel cuyo nombre evoca discretamente a Ehecatl, la divinidad del Viento. Pero esta segunda interpretación también es muy reductora. La ausencia de españoles en el barco y los acontecimientos prodigiosos que puntúan la travesía impiden ver en ella un mero testimonio histórico. Los elementos amerindios que hemos señalado no son recuerdos de viaje transfigurados por la poesía india: podrían serlo los peces voladores que evoca el *Cantar*, pero las lluvias de flores que caen sobre el barco dan otro sentido al viaje.

Se puede hacer una tercera lectura de la travesía. Si damos preferencia a una trama occidental y cristiana, ésta distinguiría de su indianidad

482. Sin embargo, la presencia de conchas en las ofrendas del Templo Mayor de México indica que los pueblos del «altiplano» conocían los espacios marítimos.

483. Bierhorst (1985, págs. 479-480); Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California, 1968, págs. 89 y 224-225; Díaz del Castillo (1968, t. II, págs. 282 y 286-287).

484. Rafael García Granados, *Diccionario biográfico de historia antigua de México*, t. III, *Indios cristianos. Bibliografía e índices*, México, UNAM, 2ª edición, 1995, págs. 135-136. Don Martín habría realizado dos viajes a España.

485. «A Ecatzin empero lo llevaron a Castilla. Prestó homenaje al gran soberano, al emperador. Porque no le fue dada muerte don Martín Ecatzin Tlacatécatl Tlapanécatl Popocatzin regresó. A los cinco años vino aquí, a México Tlatelolco», en *Anales de Tlatelolco. Unos anales históricos de la Nación Mexicana y Códice de Tlatelolco*, edición a cargo de Heinrich Berlin y Robert H. Barlow, México, Porrúa, 1980, pág. 12. Don Martín Ehecatl –o Ecatzin– habría gobernado Tlatelolco de 1523 a 1526, según Barlow, o de 1528 a 1531, según el franciscano Sahagún. Fue uno de los animadores de la resistencia contra los españoles durante el sitio de México, y Cortés se lo llevó secuestrado a Honduras. Véase «Los caciques coloniales de Tlatelolco, 1521-1562», en Robert H. Barlow, *Obras*, t. II, México, INAH, Universidad de las Américas, 1989, págs. 359-362.

un tema que se repite en la poesía castellana desde que se abrió a las influencias de Italia y del petrarquismo: la descripción del viaje del alma y de las calamidades que el cielo le envía para ponerla a prueba. Los pasajeros y marineros embarcados en la nave simbolizarían al género humano sometido a los azotes de vientos y mares desatados. La moralización cristiana recupera de hecho un viejo fondo clásico. El desencadenamiento de los elementos había dado una significación cósmica a las aventuras de los héroes de la Antigüedad, desde Ulises a Eneas. Pero podía oponerse igualmente al poeta perdido lejos de su amada, como tan bien lo había cantado Marcial. Además, el tema de la tempestad marina atraviesa todo el siglo XVI, desde el Rabelais del *Cuarto libro* al Fernández de Oviedo de los *Naufragios* o al Shakespeare de *La tempestad*.

Al mismo tiempo que la Fábula y que la mejor poesía del Renacimiento –en versión profana o sagrada–, el tema cruza el océano, moviliza las plumas mexicanas e inspira a los compiladores. Los escritos de los poetas de la capital de Nueva España están llenos de alusiones a este lugar común de la literatura del siglo XVI. Hernán González de Eslava, que lo abordó varias veces,[486] no es el único que describe la odisea de la nave de la fe bogando hacia Belén. Seguramente estaba ligado al sevillano Juan de la Cueva, que también evoca los dramáticos resultados de la tormenta:

> ¡Qué altivez, qué ira
> convocó los cerúleos dioses fieros;
> y contra mí conspira
> a los vientos ligeros,
> cargados de pluviosos aguaceros.

---

486. Véase los coloquios II y VII («*De cuando Dios Nuestro Señor mandó al profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción*») y el villancico 91, *Ensalada de la flota*:

> La flota está de partida
> quien se quisiere embarcar
> venga, que podrá ganar
> tesoro y bien sin medida...

(Hernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, edición a cargo de Margit Frenk, México, El Colegio de México, 1989, págs. 240-241 y 391).

Bramavan con frecuencia,
destroçando las xarcias y navíos,
sin aver resistencia;
a sus furiosos bríos
los miraban los tristes ojos míos...[487]

En los escritos de los poetas europeos, las olas cobran vida y se vuelven maravillosas y divinas, como las que se abaten sobre los pasajeros indios del *Cantar* LXVIII:

Y a las ondas habló desta manera,
mas nunca fue su voz della oyda:
Ondas, pues no se escusa que yo muera
dexadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor executá en mi vida.[488]



Poetas castellanos, nacidos en México o visitantes de paso, e intérpretes de los *Cantares* vivían en la misma ciudad, frecuentaban las mismas iglesias y participaban en las mismas fiestas. Es posible que estos indios doctos conocieran a los autores europeos y asistieran a encuentros poéticos e incluso a coloquios, unas piezas de teatro que se habían convertido en la especialidad de González de Eslava. Pero éstas no son más que especulaciones.

Otra pista parece más firme. Nuestro episodio se originaría en un relato del siglo XVI muy extendido en España, el peregrinaje de san Amaro.[489] Esta tradición relata las angustias de un santo español que enseña la doctrina cristiana pero se siente incapaz de explicar el paraíso. Amaro pide ver la morada de los elegidos, y la gracia divina le permite embarcarse –el viaje es marítimo– hacia el paraíso, que tendrá el privilegio excepcional de contemplar.[490] A su llegada, unos ángeles le darán la bienvenida al son de sus arpas celestes.

487. «Oda de Jhoan de la Cueva», en *Flores de varia poesía*, edición a cargo de Margarita Peña, México, SEP, 1987, pág. 429.
488. Extraído del soneto *Passando el mar Leandro el animoso*, en *Flores de varia poesía*, 1987, págs. 186-188. Sobre el autor del soneto, ibídem, nota 102.
489. Louise M. Burkhart, «The voyage of Saint Amaro. A Spanish legend in Nahuatl literature», en *Colonial Latin American Review*, vol. 4, nº 1, 1995, págs. 29-57.
490. El relato se publica en Burgos en 1552, y luego en Santo Domingo en 1593.

La hipótesis es tanto más seductora cuanto que se apoya en la existencia de al menos dos versiones en náhuatl de este episodio. Por lo tanto, el relato circulaba en el mundo indio, y los franciscanos (y sus colaboradores indígenas) habían adaptado esta leyenda a un nuevo público. Los textos en lengua indígena proponen una interpretación deliberadamente indianizada del paraíso cristiano. En uno de ellos, unos tambores amerindios reemplazan a las arpas,[491] y san Amaro descubre un jardín sagrado lleno de flores, aves y cantos, que evoca admirablemente el más allá de los indios de antes de la conquista. Podemos pensar que los mismos autores o intérpretes de los *Cantares*, familiarizados con estos textos cristianos, buscaron en este repertorio con qué enriquecer los relatos antiguos o cómo dar a sus improvisaciones una tonalidad más acorde con una sociedad y un público cristianizados.

¿Viaje chamánico, itinerario místico, locura poética, *exemplum* indianizado, travesía histórica? La obra dejaría de estar viva si nos empeñáramos en disecarla. En realidad, aquí, texto e imagen mestizos se unen. El plano de Cholula suscitaba cuestiones del mismo orden: el espacio que desplegaba, ¿estaba irreversiblemente cristianizado?, ¿conservaba su organización pagana, o se trataba de hacer llana una información «administrativa» desacralizada?, ¿era pagano o cristiano? El texto de los *Cantares* nos sumerge en la misma perplejidad.

## La mirada de los monjes

Los monjes españoles quisieron comprender el sentido de los cantares. Asistieron a las danzas y a los cantos, los escucharon y a veces los hicieron traducir y transcribir, pero apenas nos ayudarán a dar un diagnóstico más seguro: mientras unos dan preferencia a lo que creían era su contenido cristiano, otros denuncian la naturaleza pagana de su práctica.

El dominico Diego Durán, criado en contacto con los indios, fue uno de los observadores más perspicaces del mundo indígena. No ignoraba que los ritos antiguos podían ocultarse tras una manifesta-

491. En lugar de *ynmecahuehueuh* (arpas o instrumentos de cuerda), leemos *huehuetl* (tambores); véase Burkhart (1995, pág. 54, n. 20).

ción católica. Pero, según él, las mezclas entre las fiestas cristianas y las celebraciones paganas implican una amalgama previa entre las prácticas. Las apariencias cristianas no se limitan a *cubrir* gestos y creencias prehispánicas, sino que disimulan un producto ya compuesto, «que mezcla» «ritos antiguos» y «ceremonias» católicas.[492] En los textos del dominico, verbos como «mezclar», «entremeter» y «revolver» designan distintos tipos de mezcla siempre peligrosos. Ninguno más alarmante que el que asocia las ceremonias cristianas con las del paganismo –la «vieja ley»–, pues, dice, engendra novedades y prácticas «endemoniadas y satánicas inventadas por ellos».[493]





Diego Durán, al dedicar largas páginas a describir los cantares y las danzas de la época prehispánica, quería llamar la atención de sus correligionarios sobre las desviaciones paganas a las que podían animar las danzas indias: «Cuando hubiere algún mitote, si viere ir uno delante de todos o dos con diferentes ornamentos, y bailando con diferentes contrapasos y yendo y viniendo hacia los que guían el baile, haciendo de cuando en cuando una algazara placentera, acabándola con un silbo, o diciendo algunas palabras que no son inteligibles, pues es de saber que aquellos representaban dioses y a éstos iban haciendo la fiesta o baile interior o exteriormente».[494]

Durán no esconde que, en una primera audición, las versiones coloniales de los cantos que acompañan a las danzas parecen llenas de «disparates» o absurdos. Y esta misma impresión da aún hoy en día la lectura de la *Travesía del mar*. Según nuestro dominico, estos cantos se componen de «unas metáforas tan oscuras que apenas hay quien las entienda». La misma observación se aplicaría fácilmente al texto de la *Travesía*. Pero este hermetismo es solamente aparente, pues disimula, según Durán, «admirables sentencias, así en lo divino que agora componen, como en los cantares humanos que componen».[495] Semejante interpretación es capaz de aplacar los escrúpulos de un oyente cristiano y atento; si la aceptamos, la *Travesía* sería simplemente una variante exótica del viaje del alma. De este modo, su sentido se impone y tranquiliza: los rasgos de

492. Durán (1967, t. I, págs. 236-237).
493. Ibídem, pág. 17.
494. Ibídem, pág. 18.
495. Ibídem, pág. 195.

paganismo amerindio que podamos hallar en ella no son más que escorias sin importancia o fósiles decorativos inofensivos para la fe.



Pero sin duda la reacción del monje también tiene que ver con la moda. En nuestra exploración del mundo de los grutescos, hemos comprobado el gusto manierista por el hermetismo, lo insólito y lo exótico. El interés y la satisfacción que manifiesta Durán al escuchar los cantares parecen expresar esta *sensibilidad*. Su forma de ver las cosas lo conduce, por otra parte, a pensar que, en la época prehispánica, muchas danzas no eran más que diversiones.[496] Con este ánimo compara el *cuecuechcuicatl*, «baile cosquilloso o de comezón», con «[el] baile de zarabanda que nuestros naturales usan».[497] Los europeos del Renacimiento eran aficionados a los *intermezzi*, las escenificaciones pintorescas y las máquinas sorprendentes, y apreciaban las danzas indias. Los titiriteros mexicanos que fueron enviados a la corte de Carlos V o los tupinamba de Brasil, que se exhibieron en Ruán ante Enrique II, pudieron comprobarlo, aunque a su costa.[498]



Estas diversiones ejercen igualmente un atractivo intelectual que el dominico señala con deleite: estos cantos repletos de absurdos descubren, a quien sabe interpretarlos, verdades y «admirables sentencias». Aquí se abre paso un rasgo que se repite en el pensamiento del Renacimiento: *el gusto por las lenguas* dotadas de cualidades simbólicas gracias a las que el lector sagaz alcanza verdades profundas. El interés por los jeroglíficos y por los grutescos dependía del mismo apego a una tradición alegórica y simbólica que se remontaba a la Antigüedad y que el siglo XVI había reavivado. La terminación de la crónica de Durán solamente precede de algunos años a la realización de los grutescos de Puebla y de Parma. Cuando Durán asimila estos «disparates» a «máximas» que admira, se comporta como los lectores de la biblioteca de San Giovanni Evangelista, que tenían sobre sus cabezas pinturas chuscas sutilmente cargadas de mensajes edificantes.

---

496. «Todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándolas con mil géneros de juegos que [...] inventaban de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento», en ibídem, pág. 194.

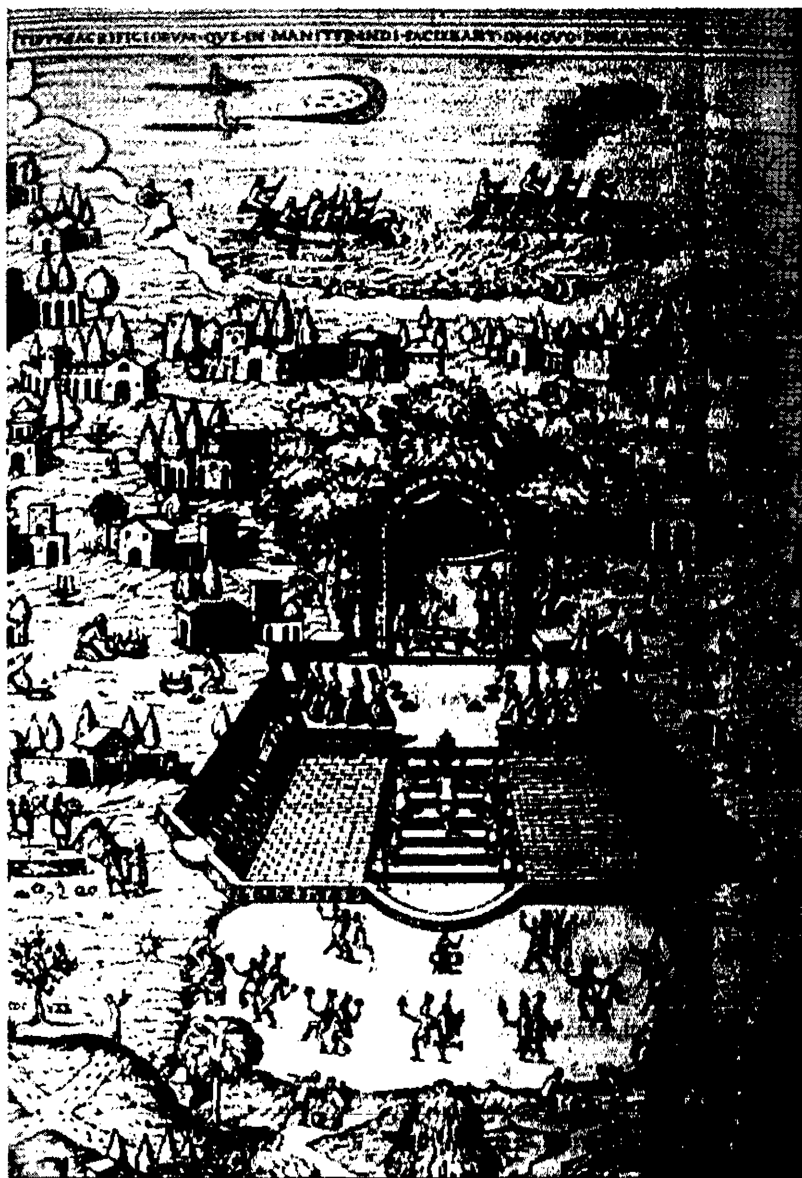
497. Ibídem, pág. 192.

498. Esto deduce el *Somptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses et exhibes par les citoyens de Rouen...*, Ruán, Robert le Hoy y Jehan dict du Gord, 1551.

Los cantos y las danzas anteriores a la conquista, que el dominico nos describe detalladamente como si él mismo los hubiese observado, no escapan al aire de la época. Y *el aire es manierista*. Se respira en todas las miniaturas que acompañan al manuscrito de Durán, y sopla en otras obras contemporáneas. Esta manera de ver y de mostrar las cosas inspira un grabado ejecutado en Italia por el mestizo Diego Valadés a finales de la década de 1570 para la edición de su *Rhetorica christiana*.[499] En él encontramos parejas de bailarines emplumados moviéndose al ritmo de dos tambores indígenas. La danza tiene lugar bajo una de las primeras representaciones del gran templo de México grabada en Occidente. El santuario aparece coronado por una *cella* de aspecto romano, una arquitectura elegante que, en los cuadros italianos, alberga habitualmente a la Virgen y los santos, y que aquí acoge la representación de un sacrificio humano y de una danza ritual. La figuración de los ritos mexicanos se inscribe en el interior de una visión del marco de vida prehispánico, claramente inspirada en modelos *clásicos*.[500] *Ofrece las apariencias ordenadas y tranquilas* de un paganismo decente. Valadés acentúa su lado espectacular y majestuoso, lo que no le impide evocar en el centro de la imagen el tema delicado de los sacrificios. Como si el arte manierista permitiese contemplar otros mundos sin hacer inmediatamente de ellos una caricatura demoníaca.

El franciscano Bernardino de Sahagún no comparte esta visión de las cosas. Para él, los *Cantares* son textos impíos, «la cueva, bosque y arcabuco breñoso» donde se oculta el Enemigo, donde se esconde el diablo en persona. Hay que prohibir «los cantares y salmos que tiene compuestos y se le cantan sin poderse entender lo que en ellos se trata, más de aquellos que son naturales y acostumbrados a este lenguaje». El resultado es desastroso: «de manera que seguramente se canta todo lo que el [el diablo] quiere».[501] Para el franciscano, el hermetismo es el signo de la presencia diabólica. La imagen del matorral evoca una naturaleza cerrada, impenetrable, oscura como una cueva, donde uno se pierde en el enredo de malas hierbas y vegetación salvaje. La refe-

499. *Valadés* (1989, *entre los fol.* 176 *y* 177).
500. Tal vez en mosaicos de Palestrina.
501. Sahagún (1977, t. I, apéndice VI del libro II, pág. 255).



Diego Valadés, «Las costumbres de los antiguos mexicanos», en *Rethorica christiana*, Perugia, 1579. © G. Mermet.

rencia a la cueva no es azarosa. Para los doctos del Renacimiento, que conocen el *De antro Nympharum* de Porfirio, la cueva es el símbolo del caos y de la confusión.[502] En su condena de los grutescos, el cardenal Paleotti explica que las cuevas de las que provienen estos adornos son antros dedicados a los complots, a los rituales mágicos y a los actos obscenos. La condena del franciscano Sahagún es un eco de la Contrarreforma, que rechaza sistemáticamente las complicaciones y las oscuridades perjudiciales para la educación del fiel.





En el libro X de su *Historia general*, Sahagún precisa su pensamiento: «Si algunos cantares usan que ellos han hecho después acá de su convertimiento, en que se trata de cosa de Dios y de sus santos, van envueltos en muchos errores y erejías...».[503] La mezcla adopta aquí la forma de la envoltura, como si las cosas de Dios desaparecieran enterradas bajo capas de extravíos. Esta vez el franciscano no denuncia tanto las «supervivencias paganas» como las deformaciones de la doctrina cristiana, los errores o las herejías. Ya no se trata de descubrir «máximas admirables»: las monstruosidades que rodean y ahogan al cristianismo de los nuevos conversos son para él una amalgama tan execrable como irrecuperable.

La visión del franciscano responde a los rigores de la Contrarreforma antes que a las maravillas manieristas del dominico Durán. ¿Podemos aplicar su rechazo inapelable a nuestro texto? Hemos de recordar que éste figura en una compilación realizada por encargo suyo. Pero este contexto no absuelve nada. El monje ha dedicado una gran parte de su existencia a recoger testimonios sobre la idolatría india para conocerla más profundamente y extirparla del corazón de los indios. Añadamos que su encarnizamiento se dirige contra una práctica antes que contra un grupo. En el México de la segunda mitad del siglo XVI, los «errores» y las «herejías» que parecen horadar los *Cantares* no eran privativos de los indios. Varios poetas castellanos fueron víctimas de acusaciones similares y tuvieron la mala suerte de caer en las redes de la Inquisición. Sus poemas religiosos podían oler a azufre. Las persecuciones entabladas contra Pedro de Trejo, Juan Bautista Corvera o González de Eslava nos enseñan qué significaba «errar» para un poeta

502. Jeanneret (véase pág. 151).
503. Sahagún (1977, t. III, libro X, pág. 164).

castellano contemporáneo de los intérpretes de los *Cantares*.[504] En una sociedad que el concilio de Trento trataba de reformar y que la Inquisición vigilaba, los laicos –españoles o indios– no tenían por qué inmiscuirse en las cosas de la fe.

## Lo irreductible no es lo irracional

¿Cómo concluir? ¿Hemos de leer la *Travesía* como sin duda lo hubiera hecho el dominico Diego Durán, al modo de una adaptación sutil de la verdad cristiana?, ¿o hemos de rechazarla, como hubiese querido el franciscano Sahagún, que vio en ella un extravío demoníaco y herético? Ambas posiciones ilustran la perplejidad que suscitan estas formas nuevas. Cada monje interpretó lo que tenía ante sus ojos con las claves intelectuales e ideológicas de las que disponía: sería absurdo reprocharles que no vieron lo que no podían ver. De hecho, ninguno de los dos estaba completamente equivocado.

La *Travesía del mar* es una obra tan mestizada como las imágenes que hemos explorado en otros capítulos. No incumbe ni a una lectura prehispánica ni a una interpretación occidental. Se desarrolla en cambio en un espacio propio que no podemos reducir a los principios de una u otra tradición. Esta condición, sin embargo, no la vuelve incoherente, puesto que el relato transporta un mensaje para sus intérpretes, sus compiladores y una parte de su público, la que está lo bastante preparada para comprender su alcance. Lo mismo ocurre con el «lobo» del *Códice florentino* o el plano de Cholula.

Una vez más, tropezamos con el mismo escollo: ¿cómo describir y comprender lo que, para nosotros, tiene una apariencia irracional, o de «disparate», según el término de Durán? ¿Sabremos evitar una caída en las redes de la racionalización reductora, cuando partimos de un modo de descifrar occidental o presuntamente amerindio? ¿Podemos admitir que los *Cantares* entrañan significados aparentemente incompatibles, que juegan con referencias que deberían excluirse una a otra, y que se reúnen en composiciones de una extraña belleza?

---

504. Pedro de Trejo, *Cancionero*, edición a cargo de Sergio López Mena, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, págs. 10-74.

Estos textos se basan en reglas distintas de las nuestras y aceptan, por ejemplo, la contradicción. Pero no se trata de reglas exóticas que se derivan de otros mundos y de otras civilizaciones. Los *Cantares* pertenecen a un espacio nuevo, a una «zona extraña», donde hay que inventar nuevos procedimientos y lograr la coexistencia de elementos irreductibles sin que se desprendan verdaderas lógicas: «Soy un tupí que tañe un laúd». Esta afirmación rechaza nuestros hábitos de pensamiento, pues, aún hoy en día, la presencia de contradicciones pasa por ser «una señal irrebatible de lo irracional».[505] Es difícil aceptar que «las leyes de la lógica, tercio excluso y contradicción son arbitrarias»,[506] que nuestra racionalidad o nuestra «lógica ordinaria»[507] son convencionales, que son el producto de una historia, de una tradición y de un medio.[508] Las creaciones mestizas de los indios de México nos recuerdan brutalmente estas evidencias que marcan también los límites que encuentran nuestros saberes.





505. Gilles-Gaston Granger, *L'irrationnel*, París, Odile Jacob, 1998, pág. 175.
506. «Esta opinión repugna un poco, pero es verdadera» (Wittgenstein, en *The Yellow Book*, curso de Cambridge, 1932-1935, citado en Granger, 1998, pág. 178).
507. Granger (1998, pág. 175).
508. De ahí probablemente nuestras prisas por encontrar «lógicas» en todas partes, tanto dentro como fuera de Occidente.

CAPÍTULO 11

# La colonización del cielo

*Nach Rom!*

WAGNER, *Tannhäuser*

La *Travesía del mar* no es más que uno de los muchos episodios que componen el *Cantar* LXVIII. El canto evoca primero el nacimiento del mundo nuevo en el estruendo de la guerra y la derrota. Las figuras emblemáticas de Cortés –el «Capitán»–, de su amante india Malinche y del virrey se cruzan con las de los dirigentes indios que se ilustraron en la guerra de resistencia o que vivieron las primeras décadas de la dominación extranjera. El *Cantar* alude a estos acontecimientos retomando antiguos temas: la invocación de los guerreros caídos en el campo de honor y el recuerdo de la tarea que les incumbe desde siempre: abrevar la divinidad con sangre humana.

Estas creencias constituyen una piedra angular de la cosmología amerindia: los guerreros muertos en combate o ejecutados sobre la piedra del sacrificio partían hacia el astro solar y seguían su recorrido durante la primera parte de la jornada. «Gozan de aquellos resplandecientes aposentos del sol, donde andan en compañía, arreados de aquella luz suya. [...] A los hombros [de las estatuas de los muertos], poníanles unas alas de plumas de gavilán. Decían que era para que anduviesen volando delante del sol cada día.»[509]

Este destino luminoso sellaba el predominio de los guerreros que ofrecían el sacrificio de su vida en el campo de batalla o en la cima

509. Durán (1967, t. II, págs. 288-289).

de las *pirámides*. La dominación española no había borrado esta creencia, aun cuando la conversión al cristianismo y la *pax hispanica* volvieran obsoletas unas prácticas que los conquistadores habían prohibido.





## La Casa del emperador

El *Cantar* LXVIII exalta la memoria de Moctezuma, que fue asesinado al principio de la guerra contra los españoles, y transforma la muerte del soberano mexica en una especie de apoteosis cuyas manifestaciones nos llevan a un más allá repleto de aves maravillosas y de flores magníficas: «*Como los capullos de las flores, como las aves preciosas, como las flores del pino, se fue...*».

¿Acaso nada ha cambiado? La vieja ética de los guerreros y la visión amerindia del más allá parecen haber resistido los trastornos provocados por la invasión española. Pero el *Cantar* incorpora poco a poco imágenes y referencias de origen cristiano. La evocación de Castilla, la intervención de un noble mexica de nombre cristiano, don Gabriel –nombre de un arcángel guerrero–, la inserción de la fórmula cristiana *Amén* y las alusiones al Dios único[510] y al Juicio Final orientan el canto hacia otro punto. En este contexto explícitamente monoteísta y más vagamente cristiano, los cantores abordan una cuestión primordial: ¿cómo combatir bajo la dominación española, cuando el cristianismo proscribe la guerra a la antigua –la «guerra florida»– y el sacrificio humano? Una voz se levanta para explicar que los himnos cantados en la iglesia pueden reemplazar la ofrenda de sangre e incluso provocarla. La misma voz desea que el más allá sea cristiano: «*¡Que la Iglesia esté en lo alto!*».[511]

Esta interpretación propone un nuevo destino para los combatientes, más conforme con las realidades coloniales: la «Casa del emperador». En lo sucesivo, los guerreros irán a verter en ella su sangre preciosa: «*¡Ánimo, sobrinos,* Cuauhtémoc! Vayamos a por esos prisioneros, nuestras jarras de sangre preciosa, que caiga una bruma de llu-

---

510. Con el nombre de *ycelteotl*.
511. Bierhorst (1985, págs. 330-331).

vía de aves preciosas. [...] Entremos con ellos, junto a este agua que transportamos. ¡En ruta hacia la Casa del emperador!».[512]

¿De qué emperador se trata? El término evoca la figura de Carlos V, al que los textos de la época, indios o españoles, designan a menudo con su título de «Emperador». Vencidos por Cortés, los mexicas habían reconocido la soberanía de Carlos V y, en principio, tenían que servirle. Las escenificaciones espectaculares que los españoles habían organizado en México tras la conquista habían dado un contenido visual a este vasallaje. En 1539, en la ciudad de Tlaxcala, ante un emperador teatral, «emperador romano amado de Dios», interpretado por un indio, los franciscanos habían hecho desfilar a las tropas mexicanas conducidas por sus «señores naturales» antes de enviarlas a afrontar otros figurantes indígenas disfrazados de soldados del Sultán.[513]





Pero esta lectura política y terrestre no es convincente, pues en el canto intervienen guerreros que ya no son de este mundo. El emperador del *Cantar* también podría ser una figura celeste, una manifestación de la Divinidad, una expresión del Dios único que aparece unas pocas estrofas antes.

## El emperador del cielo

Un texto cristiano, escrito en náhuatl y en español, nos instruye sobre este punto. Se trata de un manual de confesión destinado a los indios y redactado por el franciscano Alonso de Molina. Esta obra, muy extendida, constituye un buen ejemplo de la literatura religiosa que los indios doctos tenían en sus manos. El comentario que dedica al sacramento de la confirmación ofrece una serie de analogías sorprendentes con el pasaje que nos interesa:

> Los que recibieron el sacramento de la confirmación serán sobremanera afamados y tendrán mucha honra allá en el parayso y gloria del cielo [...] así como vemos que en este mundo son mucho más honrados los grandes cavalleros y nobles del emperador a los que les dió sus insignias y

512. Ibídem, págs. 332-333.
513. Motolinía (1971, págs. 112-113).

armas y moran continuamente en su casa real. [...] Y no lo son assi honrados los otros maceuales y gente baxa pues desta manera es allá dentro del cielo, en la casa real del gran Emperador Jesus Christo, Señor Nuestro...[514]

Si comparamos ambos textos, podemos imaginar el modo en que los autores de los *Cantares* seleccionaban materiales cristianos para componer su obra. ¿Qué les aportaba el manual de Molina? El franciscano insiste en el valor y la importancia del sacramento de la confirmación, así como en la distinción que confiere a los fieles que desean recibirlo. Su demostración se apoya en una triple comparación entre los fieles y los caballeros del emperador, entre éste y Dios, y entre el honor de ser confirmado y los honores militares. Estos paralelismos entre el mundo del cielo y el de la tierra se refuerzan con una afirmación que emparenta directamente al cielo con la casa del emperador: «Pues desta manera es allá dentro del cielo en la casa real del gran emperador Jesus Christo, Señor Nuestro». La comparación y luego la identificación hacen que el cielo y la morada imperial terminen siendo una sola y misma cosa.

Pero el auditorio noble –que leía estos manuales o escuchaba los sermones y los comentarios– aún podía realizar otra aproximación. Los vocablos nahuas utilizados para traducir «los grandes caballeros y los nobles», el «palacio real», «la nobleza y la grandeza [de los] soldados del emperador»[515] describían un medio y un universo de valores que eran los suyos. La insistencia con la que el franciscano apuntala su distinción entre bautizados y confirmados recordando la distancia que separaba a nobles y plebeyos debía reconfortar a un auditorio aristocrático en esta interpretación. Un poco más abajo, el franciscano promete a los nobles indígenas que los que reciban la confirmación acompañarán al emperador, es decir, a Dios, en su morada celeste. Por último, la acogida que los «ciudadanos del cielo», los ángeles, reservan a los indios confirmados –«Mirad, como éste que aquí viene es confirmado y señalado...»–

514. Alonso de Molina, *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana*, México, Antonio de Espinosa, 1569, fol. 92 r°.
515. *Inipillohuan, initlatocayouan, tecpan, nitiacuauan, nipilohuan* (*ibidem*). Otro ejemplo de esta visión militar y guerrera del cielo cristiano figura en Bernardino de Sahagún, *Coloquios y doctrina cristiana*, 1564, edición a cargo de Miguel León-Portilla, México, UNAM, 1986, págs. 95 y 182-187.

es un eco de la escena, con tanta frecuencia repetida en los *Cantares*, de la entrada de los guerreros muertos en el más allá indio.



Esta serie de imágenes, de asociaciones y de significados –o su equivalente extraído de otro texto cristiano– inspiró tal vez a los autores del *Cantar*. Un motivo cristiano que asocia al emperador con Dios, el cielo y los guerreros indígenas se infiltra en las evocaciones de los cantores, sin romper ni la coherencia ni la continuidad del *Cantar*. Estos préstamos, lejos de ser pura y simplemente absorbidos en una matriz prehispánica, dan a las creencias antiguas una tonalidad cristiana que tiene a su vez un doble sentido: el emperador hacia el que se dirigen los nobles indígenas es indistintamente el de la tierra y el del cielo: «Nos han llamado aquí y parecería que es la Casa del emperador».[516]



El mestizaje se produce por estas inclusiones y estas inflexiones. La creación cinematográfica nos ofrece ejemplos de mestizaje, como el deslizamiento de un mundo a otro que anima *The Pillow Book*. Pero lo que más se le aproxima es un comentario inspirado por la obra de Wong Kar-wai, cineasta de Hong Kong: «Esboza más de lo que emite, la separación entre el pasado y el futuro no se debe a un corte y el proceso de transformación de uno a otro es nada menos que fluctuante».[517]

## La Roma india

Durante este viaje hacia la «Casa del emperador», se efectúa la «travesía del mar»: «Nosotros que somos simples mexicanos hemos ido a maravillarnos sobre el mar». Para los guerreros que llegan a buen puerto, para los bailarines y los cantores que son arrastrados a otro mundo, es decir, a la Casa del emperador, el viaje no ha *terminado* todavía:

> Y el emperador nos dio la orden y nos dijo: «Id a ver al Santo Padre».
>
> Dijo: «¿Qué es lo que quiero? Oro. Todo el mundo debe inclinarse. ¡Llamad a Dios *in excelsis*!».
>
> Por esta razón nos envió a Roma.

516. Bierhorst (1985, págs. 338-341).
517. Jean-Marc Lalanne y otros, *Wong Kar-wai*, París, Dis Voir, 1997, pág. 22.

Nos dijo: «Id a ver al Santo Padre».
Nuestros corazones se alegrarán, pues nos envía a Roma.
Nos dijo: «Id a ver al Santo Padre».[518]



En el imperio de Carlos V, la visita a César precede, como es debido, a la visita a san Pedro. La preeminencia imperial, el protocolo y los imperativos geográficos –que hacen de Sevilla, o de otro puerto español, una escala obligatoria anterior a Italia– se respetan. Esta vez, los cantores parecen rememorar un acontecimiento histórico. El diálogo anudado entre los enviados indígenas y el emperador se ancla en un medio cristiano y europeo. Pero desde el siguiente episodio la escena se transforma otra vez, eludiendo toda lectura que se limite a los acontecimientos.

Los guerreros llegan a la Roma de los papas. No hay nada más cristiano y más occidental que esta visita al centro durante mucho tiempo incontestado de la cristiandad europea. Sin duda, los autores de los *Cantares* que seguían los sermones de los monjes y del arzobispo conocían Roma. Algunos indios incluso la habían visitado con motivo de un viaje a Europa. El humanista Paolo Giovio (1483-1552) describe la visita a Clemente VII de dos personalidades indígenas, «*illustres gentis proceres*», que habían impresionado fuertemente a la corte vaticana y que el soberano pontífice había cubierto de honores y de regalos.[519]

Roma es aquí la residencia del Santo Padre;[520] en ella resuenan las trompetas, la ciudad de santa Cecilia, la patrona de los músicos: «Allí en Roma es donde vive ella, la madre que llamamos santa Cecilia».[521] Esta asociación de la ciudad santa con la música celeste no ha de sorprendernos. La música europea se había extendido por el mundo indígena como un reguero de pólvora. A partir de finales de la década de 1530, un chantre de Tlaxcala tenía suficiente talento para componer

---

518. Bierhorst (1985, págs. 340-341).
519. Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute*, Florencia, 1551 (París, Biblioteca Mazarine, ms. 6.765). Debo esta información a la generosidad de María Matilde Benzoni. Roma aparece en náhuatl a través de las formas *Loma* o *Lomah* en el *Cantar* LXVIII.
520. *Patele Xanto*, en Bierhorst (1985, pág. 340, 59 v°, 27).
521. *Ibídem.*

una misa completa al estilo occidental.[522] En poco tiempo, el canto llano y el canto gregoriano dejaron de tener secretos para unos intérpretes que estaban dotados de una memoria prodigiosa. Por otra parte, estos intérpretes eran a menudo los mismos de los *Cantares*. El éxito de la música europea superó las expectativas de las autoridades civiles y eclesiásticas. En 1555, el primer concilio mexicano prohibió el uso de la trompeta durante la misa. Frente a la proliferación de *chantres* indios, decidió limitar su número. Es cierto que estas actividades ofrecían ventajas fiscales: los «cantores» estaban exentos del tributo.[523]





La práctica de la música occidental influyó probablemente en los géneros locales. No es extraño que los monjes tradujeran la noción de canto llano por el término *melahuac cuicatl*, ni que esta expresión náhuatl aparezca en varios títulos de cantares.[524] ¿Existía una forma prehispánica cercana al canto llano europeo, o estamos ante una tradición amerindia «contaminada» por prácticas occidentales? Si los cantores de los *Cantares* frecuentaban los coros de las iglesias, esta hipótesis no carece de fundamento.

En cuanto a santa Cecilia, los sermones de los misioneros y de los curas la dieron a conocer a los indios.[525] El día de su celebración, el 22 de noviembre, los predicadores tenían la costumbre de evocar el recuerdo de la virgen y mártir. Se la menciona en el catecismo en náhuatl que redactó Pedro de Gante y que publicó en 1553 la imprenta de Juan Pablos. El poeta González de Eslava celebra la santa: «Dama en la corte de aquella Sión triunfante», santa Cecilia se distingue por su gracia «en la divina sala» y canta «dentro de su coraçón / a Dios loando».[526] Por último, se la representa en lienzos famosos, como el que realizó el sevillano Andrés de la Concha para la iglesia de San Agustín en

522. Motolinía (1971, pág. 327).
523. *Concilios provinciales primero y segundo*, publicados por Francisco Antonio Lorenzana, México, Antonio de Hogal, 1769, cap. LXVI, págs. 140-141.
524. Bierhorst (1985, pág. 44); Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968; Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México, Cultura, 1934.
525. Véase el *Santoral* de la Biblioteca Nacional de México en Roberto Moreno, «Guía de las obras en lenguas indígenas existentes en la Biblioteca Nacional», en *Boletín de la Biblioteca Nacional*, t. XVII, nº 1-2, 1996, pág. 91; Pedro de Gante, *Doctrina cristiana en lengua mexicana*, 1553, México, Centro de Estudios Históricos Fray Bernardino de Sahagún, 1981.
526. González de Eslava (1989, págs. 284).

México, una de las obras maestras del arte manierista del Nuevo Mundo.[527]





Pero la evocación de la Roma cristiana que desarrolla el *Cantar* no debería engañarnos. Como en las imágenes, la distinción entre lo cristiano y lo no cristiano no es evidente. Un ejemplo: las «trompetas» pueden ser instrumentos de metal, en este caso de origen occidental, pero también caracolas marinas como las que puntuaban el culto de los ídolos.[528] Antes de la conquista, las caracolas resonaban en la cima de la pirámide de Cholula.

El *Cantar* no solamente hace de Roma una capital musical, sino que también visualiza la ciudad pontifical en forma de cueva o caverna: «Por lo que parece, las pinturas de oro que nos dan vida se hallan donde vive el papa, donde se levanta el palacio de la caverna multicolor».[529] Ahora bien, la caverna *-oztotl-* designa el más allá indígena.[530] En el *Códice florentino*, los informadores del monje Sahagún utilizan este término para describir el lugar donde residen los antepasados al morir, cuando «la divinidad los ha destruido, los ha escondido».[531] También se accedía por una cueva al Tlalocan, el paraíso acuático, rebosante de flores y de tiernas espigas de maíz, morada de los elegidos –o de *las víctimas*– del dios Tláloc.[532] La caverna pintada[533] –puede tener el color y la consistencia del jade o de la pluma de quetzal–[534] es pues una de las manifestaciones del paraíso indio. Sin embargo, cuando los autores de los *Cantares* asocian a Roma y al papa con la caverna, no solamente piensan en el más allá mexicano. Sin duda, la aproximación se apoya igualmente en esculturas, grabados y pinturas, introducidas o realizadas en Nueva España, que representan a

527. Actualmente, en la Pinacoteca virreinal de San Diego; véase Tovar de Teresa (1992, pág. 86).
528. Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Antonio de Espinosa, México, 1571, fol. 104 r°: *tepuz quiquiztli* = trompeta; fol. 90 r°: *quiquiztli* = caracola que sirve de bocina.
529. Ibídem.
530. Heyden (1983, pág. 69).
531. Sahagún (1969, libro VI, pág. 131).
532. Graulich (1982, pág. 252).
533. *Cantar* LXXI, 28, en Bierhorst (1985, pág. 355). El término se utiliza con el sentido de cripta en Bernardino de Sahagún, *Psalmodia christiana y sermonario de los sanctos del año en lengua mexicana*, México, Pedro Ocharte, 1583, 193 v°: 13).
534. *Cantar* LXIV, 16, en Bierhorst (1985, pág. 313); *Cantar* LXXXIV, 12, en ibídem, pág. 387: traducido por «dosel de plumas» en Garibay (1993, t. III, pág. 56).

santos, e incluso a papas, instalados en nichos policromos que parecen cavidades maravillosas.[535] Algunos baldaquines se prestaban a esta misma *aproximación*; y también algunos cielos, como el que cubre en Cholula la escena del encuentro del Papa con san Francisco. Asimilar Roma al más allá de los antiguos mexicanos es claramente una construcción del imaginario indígena, que retoma modelos amerindios a los que añade referencias sonoras y visuales de origen cristiano.





Que los misioneros españoles asimilen este paraíso cavernoso al infierno[536] o que los doctos europeos del Renacimiento conciban la cueva como una morada oscura, mágica e infernal son hechos que no *parecen* inquietar a los autores y los intérpretes de los *Cantares*. Sus cavernas están mas cerca de las cuevas artificiales que los jardines italianos amenizaban con sus decorados lujosos, extraños y refinados.[537] Además, en el palacio-caverna metamorfoseado en un salón de música divino, se mueven naturalmente otras figuras cristianas. El papa no es el único dignatario católico que frecuenta estos lugares: el *Cantar* XIX describe a un obispo –«el Obispo»–, tal vez Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México, mientras canta en la caverna acompañado por el tambor *teponaztli*. Es también la morada del Dios cristiano (*Tiox*), el lugar donde resuena su palabra.[538]

Una caverna multicolor con divinos inquilinos cristianos, un cromatismo tradicional y música europea: ésta es la Roma de los papas ascendida al rango de paraíso indígena. Su metamorfosis nos recuerda el modo en que la Jerusalén terrestre se transforma en una ciudad celeste y maravillosa en la visión de san Juan, un episodio que los indios habían podido descubrir en los sermones de los monjes o contemplar en los frescos de sus iglesias.[539]

535. Andrés de la Concha pintó *santos en el gran* retablo de la iglesia dominica de Yanhuitlan en 1575 y, entre ellos, un san Bernardino de Siena tocado con la tiara pontifical. En la *Rhetorica christiana* de Valadés, en la lámina dedicada a la jerarquía eclesiástica, figura un papa sentado bajo un dosel, en un nicho y con la cruz en la mano (págs. 176-177).

536. Sahagún (1977, t. II, libro VI, pág. 159).

537. Jeannerct (s.f., pág. 159).

538. *Cantar* XIX, 1, en Bierhorst (1985, pág. 179); *Cantar* LXIV, 19, en ibídem, pág. 317; *Cantar* XIX, 13, en ibídem, pág. 181.

539. Sobre *El Apocalipsis* de Tecamachalco, véase Gruzinski (1994, págs. 91-128) (trad. cast.: Barcelona, Moleiro, 1994).

Cristiana e india, la Roma del *Cantar* LXVIII es ambas cosas a la vez. Su autor reajusta creencias amerindias al mismo tiempo que reinterpreta términos y conceptos cristianos. El pensamiento mestizo actúa en este movimiento incesante que recuerda las oscilaciones que hemos localizado en los frescos de Ixmiquilpán. La Roma de los papas se indianiza en la misma medida que el más allá de los indios se cristianiza. Los dos procesos son inseparables.



## La caza de las mariposas

Amigos míos, gente de Huejotzingo, mirad al papa, es Dios...
El papa está sobre la estera y sobre el asiento y es Dios.
¿Quién descansa en un asiento enrejado de oro? Mirad, es el papa.
Tiene su cerbatana de turquesa y está disparando en todas las direcciones.[540]

El canto de los indios describe una escena extraña e inverosímil. Se inspira en las imágenes del esplendor pontifical que los indios tenían ocasión de contemplar en los frescos que a menudo ellos mismos habían pintado. En Cholula y en Acolman, unos pontífices están sentados en tronos suntuosos, semejantes a ese «asiento enrejado de oro». En cuanto a un papa que maneja la cerbatana... ¿Quién se atrevería a pintar, en los pasillos del Vaticano, a los papas de la época, a un Pablo IV o un Pío IV, promotores del primer *Index*, armados con una cerbatana? No lo haría ni el más endiablado de los surrealistas, ni el más audaz de los pintores de grutescos, ni quizá tampoco Greenaway cuando reinventa la Italia de Próspero.

La imaginación de los compositores de los *Cantares* puede rivalizar por tanto con los hallazgos más incongruentes y más fantásticos del arte manierista. Sin embargo, la identidad de este personaje no ofrece ninguna duda. Se trata indiscutiblemente del Santo Padre, del vicario de Cristo, del jefe de la Iglesia universal, aun cuando la fórmula que reafirma su primacía unas líneas más abajo –«Es san Pedro, es san Pablo»– confunda a los dos apóstoles, probablemente porque los dos santos se

540. Bierhorst (1985, págs. 334-337).

celebraban el 29 de junio. Este papa, como el emperador de las páginas precedentes, es la manifestación de la Divinidad. Al invertir nuestra perspectiva habitual, el canto de los indios rompe la relación de exotismo que mantenemos *con el mundo* amerindio. Esta vez, nuestro universo se ve colonizado y transformado por el imaginario indígena. 

Pero ¿a qué se dedica el soberano pontífice? Un pasaje de la crónica de Diego Durán nos da algunos indicios. En las páginas que consagra a los ritos de los antiguos mexicanos, el dominico describe una danza organizada en honor de la diosa de las flores, Xochiquétzal. Durante esta danza, los dioses disparan a las aves con cerbatanas. O más exactamente, unos indios que encarnan la presencia de los dioses sobre la tierra apuntan a «pajaritos fingidos que andaban por los árboles». Se trata de «muchachos, vestidos *todos como* pájaros» y otros «como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas» que se mueven junto a otros, «vestidos de mariposa». Todos enarbolan suntuosas alas de plumas, «verdes, azules, rojas y amarillas». Al final de la danza, la diosa acoge a los bailarines y «los hacía sentar junto a sí, haciéndoles mucha honra y acatamiento».



¿Se trataba de un rito que ya no vivía más que en la memoria de los antiguos? Diego Durán, atento observador, anota que «éste era el más solemne baile que esta nación tenía, y así agora pocas veces veo bailar otro si no es por maravilla».[541] Lejos de haber desaparecido en la época del dominico, esta danza daba por tanto lugar a representaciones contemporáneas de las que acompañaban a la interpretación de los *Cantares*. En México, en la década de 1560, los cantores y espectadores indígenas hacían fácilmente la aproximación que nos desconcierta hoy en día. El espectáculo de la calle reunía celebraciones cristianas, teatro religioso y diversiones indígenas que databan de antes de la conquista, pero que se toleraban porque se daba por sentado que habían perdido su carácter pagano. Los autores y los intérpretes de los *Cantares* no tenían ningún reparo en inspirarse en estos depósitos de imágenes, músicas e historias.

En cuanto a la cerbatana de turquesa, ¿es, como su materia indica, un puro añadido amerindio inspirado en la danza de Xochiquétzal o

541. Durán (1967, t. I, pág. 193).

en otro rito prehispánico?, ¿o tiene también un origen europeo? En los frescos de Acolman y de Cholula, en un grabado de Diego Valadés,



el soberano pontífice porta una gran cruz en la mano, símbolo de su misión y de su dignidad. La cerbatana pudo injertarse en este objeto sagrado del Occidente cristiano confundiéndose con la cruz y el báculo de oro que describe el *Cantar*:

> [El papa] tiene su cruz y su báculo de oro y éstos brillan por todo el mundo.[542]



Pero ¿a qué presa dispara el papa con su cerbatana? Se trata de mariposas, y éstas mariposas son «almas». Son mariposas, ya que, un poco más abajo, el *Cantar* describe el palacio del soberano pontífice en forma de una morada pintada con mariposas de oro. Estas mariposas son sin duda «almas» y, más exactamente, guerreros muertos en combate. Un texto del franciscano Sahagún nos da una pista: indica que al cabo de cuatro años los indios desaparecidos en la guerra se transformaban en aves o en mariposas «blancas como el gis o como pluma fina». Descendían del cielo a la superficie de la tierra para alimentarse con el néctar de las flores y gozaban de una existencia eterna.[543] En la danza de la diosa Xochiquétzal, las aves y las mariposas que se tomaba por blanco encarnaban probablemente a esos guerreros valerosos venidos del paraíso celeste. El papa caza por tanto guerreros muertos, o, según una «versión cristiana», trata de capturar almas para hacerlas entrar en el *teocuitlantlatzaqualli*, el santuario de oro.

La asociación del alma de los muertos con la mariposa no era exclusivamente amerindia. Los clérigos de la Edad Media utilizaban este bello insecto en su propio beneficio. Al asociarlo con la crucifixión, le daban un significado místico: el alma cristiana, que el sacrificio de Cristo había redimido, salía de la crisálida del pecado transformada en un ser nuevo y alado como los ángeles.[544] La pintura manierista nos ha dejado ángeles adornados con gigantescas alas de

---

542. Bierhorst (1985, págs. 336-337).
543. Sahagún (1977, t. II, pág. 64).
544. Señalemos un relicario en forma de mariposa que se conserva en la catedral de Ratisbona, de factura parisina (1325-1335).



*Mariposas mexicanas*, en Bernardino de Sahagún, *Códice florentino* (véase pág. 270).
Colección del autor.

mariposa, como el de Jan Sanders van Hemessen, que podemos admirar en el Museo de Bellas Artes de Lille.

Llegados a este punto del canto, se vuelve imposible elegir entre una lectura cristiana ortodoxa y una interpretación amerindia: la cerbatana es mexicana, el báculo es cristiano, el papa es romano, las mariposas son indias y cristianas, las almas son también guerreros, el paraíso es una cueva prehispánica, Roma se convierte en un nuevo más allá amerindio...

La continuidad de los encadenamientos y la rapidez del paso de un mundo a otro barren las incongruencias y los problemas que plantea la aparición de la figura pontifical en el universo del paganismo indio. Este ejercicio acrobático podría llevar a una falta de sentido y confundir, si no propulsara los elementos indígenas y cristianos sobre el campo de una visión deslumbrante, si no les diera la evidencia de una aparición, la fuerza irrefutable de una imagen cautivadora.[545]

## Un más allá luminescente

La Roma de los papas aparece aureolada de luz. Un centelleo baña la escena que el *Cantar*, la música y la danza nos descubren. Primero, con el brillo de la cruz y el báculo de oro, y luego con la evocación del santuario de oro, donde el papa reúne a sus «cautivos», y con la visión de ese suntuoso palacio con mariposas de oro pintadas en las paredes. Dos verbos definen y pautan esta luminescencia: *pepetlaca*, «resplandecer, chispear»[546] –un verbo a veces asociado con el brillo de la esmeralda– y *totona*, que significa «relucir del brillo del sol y de las joyas»:

> Parece que la morada del papa tiene pintadas mariposas de oro. Brilla como el sol.[547]

545. Gary Tomlinson, «Ideologies of Aztec Song», en *Journal of the American Musicological Society*, XLVIII, 3, 1995, págs. 364-367.
546. Molina (1571, fol. 80 v°).
547. Bierhorst (1985, págs. 336-337).



*El hijo del hombre y los siete candelabros*, fresco de Juan Gerson, convento de Tecamachalco, México (véase pág. 276). © G. Mermet.

Estas referencias luminosas pertenecen al mundo amerindio, donde la brillantez señala la realidad sobrenatural y última de las cosas. El más allá de los nahuas está lleno de formas luminescentes y coloreadas, de flores tropicales, de plumas iridiscentes, de alas de mariposa tornasoladas, de piedras preciosas que inundan los fuegos del sol.[548] La ejecución de los *Cantares* tiene el poder de revelar esta realidad centelleante y resplandeciente.

Esta luz no es privativa de la tradición amerindia. La brillantez también está presente en el cristianismo cuando manifiesta el esplendor de la Transfiguración. Como un símbolo de vida, irradiará del cuerpo de los elegidos después de la Resurrección. La cabeza del Hijo del Hombre, que el pintor indio Juan Gerson representó en los frescos del *Apocalipsis* de Tecamachalco, es un sol radiante de oro. Hay muchos ejemplos como éstos de brillos divinos captados por el pincel de los *tlacuilos*.

La luz divina permitía cruzar de uno a otro más allá tanto más fácilmente cuanto que los monjes españoles habían abierto la vía. Preocupados por acercarse a los neófitos, los misioneros de Castilla tomaron los efectos luminosos de la paleta indígena con vistas a presentarles el cielo de los cristianos. En el ánimo de los evangelizadores, el uso de estos juegos luminosos con fines edificantes tenía que bastar para borrar sus orígenes paganos, suponiendo que hubiesen percibido lo que la brillantez contenía de irreductiblemente pagano. En esta materia como en otras, los monjes tomaban la iniciativa mediante aproximaciones arriesgadas: describir el cielo de los cristianos iluminándolo y coloreándolo a la antigua podía dar a entender a los nahuas que lo antiguo y lo moderno eran una sola y misma cosa. Esto parecen comprender los autores de los *Cantares*, que utilizan los mismos colores y las mismas iluminaciones para el cielo solar de los guerreros y para la Roma de los papas.

La luz que inunda la visión es pues común a ambos mundos. Éstos no se yuxtaponen. Ninguno de los dos disimula al otro. La luz divina

548. Jane H. Hill, «The flowery World of Old Uto-Aztecan», conferencia pronunciada en el 86 encuentro anual de la American Anthropological Association, Chicago, 10-21 de noviembre de 1987. Entre los antiguos mexicanos, brillantez y cromatismo van frecuentemente a la par. El palacio-caverna del papa es multicolor. Y los colores facilitan igualmente las asociaciones y las aproximaciones.

los reúne unificando las apariencias, pero es más que una apariencia: es también una presencia. Igual que la música, la luz y el color efectúan el mestizaje de los sentidos.



## La conquista de los cielos

¿Termina aquí nuestro asombro? A la «colonización» de la Roma de los papas, una conquista india de un más allá cristiano, corresponde, a través de un movimiento inverso y simétrico, la irrupción de los ángeles de la Biblia en los cielos amerindios.



> Moran en los Nueve Niveles,[549] vuestros nobles, los ángeles: Arcángeles, Virtudes, Potestades y Principados saben complaceros, ¡oh, Espíritu único! [...]
>
> Estáis sentada en medio de ellos, oh, Reina, santa María: las Dominaciones, los Tronos, los Querubines y los Serafines. En lo alto se halla ese cielo que no tiene fin.

Esta jerarquía celeste se inspira quizá en la de Dionisio el Areopagita, que las enseñanzas de los misioneros habrían dado a conocer a los nahuas. En cualquier caso, en el México español circularon textos que exponían el orden de las jerarquías celestes: por ejemplo, los del franciscano Sahagún.[550]

Pero es muy probable que, en la mente de los nahuas, los nueve «pisos» que menciona el *Cantar* tuviesen una resonancia extrañamente familiar. Antes que evocar una geografía cristiana del cielo, expresaban creencias amerindias que están en el corazón de la cosmología antigua. Los nahuas estaban convencidos de que existían nueve cielos y nueve inframundos. A estos últimos los designaban con el término Chicnauhmictlan, los «Nueve lugares de la muerte». Los nueve cielos se llamaban Chicnauhtopan, los «Nueve que están

549. Bierhorst (1985, págs. 338-339): *Chicnauhtlamantlini*: «las nueve clases». Véase Durán (1967, t. II, pág. 400)): «las nueve dobleces del cielo».
550. Sahagún (1583, fol. 173 v°): Bernardino de Sahagún, *Coloquio* (1986, cap. XII, pág. 94).

sobre nosotros».[551] Se situaban por encima de cuatro cielos inferiores que eran dominio de los astros y meteoros. Según un autor mestizo de Texcoco, Juan de Pomar, la divinidad suprema tenía su trono sobre «nueve andanas» o capas.[552] Otro mestizo originario de Tlaxcala, Diego Muñoz Camargo, evoca la misma disposición cuando describe Tamouanichan Xochitlicacan, el paraíso de la diosa Xochiquétzal, «que habitaba sobre todos los aires y sobre los nueve cielos».

Las concepciones prehispánicas habrían permanecido intactas tras medio siglo de colonización, educación cristiana y latín. Pero no es extraño que, en la segunda mitad del siglo XVI, las creencias antiguas empiecen a padecer los efectos de la presencia europea y de la influencia de la mitología grecolatina. La visión de la morada divina, el Tamoanchan de los nahuas que describe Muñoz Camargo, no escapa al contagio de la Fábula: la Venus india, la «diosa de los enamorados», pasa en ella días felices y habita «lugares muy deleitables y de muchos pasatiempos [...] siendo servida de otras mujeres como diosas en grandes deleites y regalos de fuentes y ríos y florestas de grandes recreaciones, sin que les faltase cosa alguna».[553] Los campos elíseos de los griegos pasaron por aquí.

Y la santa Iglesia también. Otro cronista mestizo, don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, nos ofrece una información aún más interesante. En el capítulo que dedica a la vida del soberano de Texcoco, Nezahualcóyotl (1402-1472), explica que este príncipe habría adquirido un saber superior al del filósofo Platón, y que habría comprendido que más allá de los Nueve Cielos «está el criador del cielo y de la tierra, por quien viven las criaturas y un solo dios que crió las cosas visibles e invisibles».[554] Habría hecho construir incluso una torre de nueve pisos cuyas ruinas se podían ver todavía a finales del siglo XVI. Esta historia, una perfecta invención de una tradición, se había ido difundiendo por la región de Texcoco y entre los descendientes del monarca, y situaba los cielos prehispánicos en una perspectiva claramente monoteísta: el

---

551. Otras fuentes indican trece cielos, es decir, la suma de dos sectores (uno de nueve niveles y otro de cuatro). Véase López Austin (1980, t. I, págs. 60-61) y, del mismo autor, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1996, pág. 20. Sobre el término *Chichauhnepaniucan*, véase «lugar de los nueve pisos», en ibídem, pág. 90.
552. Pomar (1986, *pág.* 23). La información es de principios de la década de 1580 y, por consiguiente, los intérpretes de los *Cantares* no podían desconocerla.
553. Diego Muñoz Camargo (1984, págs. 202-203).
554. Alva Ixtlilxóchitl (1975, t. I, pág. 405).

cielo de Nezahualcóyotl era un «lugar de gloria inacabable», la premonición de un paraíso cristiano.



Por lo tanto, en el *Cantar* LXVIII, el mestizaje no sólo juega con relaciones luminosas, sino también con coincidencias espaciales entre las dos cosmologías –nueve cielos amerindios y nueve cielos cristianos–, aunque no hay que descartar posibles influencias de reinterpretaciones cristianas del pasado indígena.



Un detalle material pudo introducir un lazo suplementario: las alas. Los autores de los *Cantares* y sus intérpretes podían creer tanto más fácilmente que los ángeles eran una nueva especie de guerreros celestes cuanto que, antes de la conquista, sus padres o abuelos solían colocar, en los hombros de sus muertos, alas de plumas de gavilán. El hecho de que los ángeles del cristianismo hiciesen el papel de guerreros facilitaba esta aproximación. Y ésta tenía que estar tanto más presente en la mente de los indios cuanto que los mismos artesanos indígenas eran quienes confeccionaban los trajes de los bailarines de los *Cantares* y las alas de los ángeles cristianos y de los indios «voladores». El espectáculo de los «voladores» se remontaba a los tiempos prehispánicos. Los españoles apreciaban las dimensiones espectaculares y entretenidas de este antiguo ritual que se había convertido en una fiesta colonial durante la que unos indios dotados de alas de plumas se movían por el aire, atados por los pies a una cuerda que fijaban en la cima de un alto palo. El recuerdo de los voladores también explica la costumbre de los ángeles cristianos en el mundo indígena.[555]

## «El árbol florido en la casa de Dios»

Los ángeles cristianos de los «Nueve Niveles» no sabían que estaban en el Tamoanchan. Este lugar misterioso, que junto al Tlalocan constituía

555. Durante la fiesta jesuita de 1578, nueve ángeles representan las distintas jerarquías y los nueve cielos: «Las alas eran de plumería conforme al color de la ropa» (Pedro de Morales, *Carta*, México, Antonio Ricardo, 1579). Sobre los voladores, véase la lámina 27 del *Códice de Azcatitlan* en la edición a cargo de Robert Barlow (París, Bibliothèque Nationale, Société des Américanistes, 1995). Sobre las «capillas posas» de Calpan, los querubines esculpidos se asocian con glifos que podrían ser el antiguo signo del viento (Daniela Riquelme Mancilla, *La imagen del ángel en el siglo XVI novohispano*, maestría, dact., Universidad de París-VIII, Vincennes Saint-Denis, *octubre* de 1997, *passim*).

uno de los más allá de los antiguos mexicanos, era el lugar de los orígenes. Designaba un espacio en el que se superponían los nueve niveles del cielo y los nueve niveles del mundo subterráneo. En los *Cantares*, el Tamoanchan aparece como el paraíso de la creación, del que provienen los héroes antiguos como Nezahualcóyotl, rey de Texcoco;[556] se confunde asimismo con Xochitlapan, el lugar florido,[557] el lugar donde los tambores «rugen»,[558] el lugar de las «plantas narcóticas» y de las «imágenes vivas».[559]





Pero el Tamoanchan de la época colonial tampoco evita la influencia del cristianismo, puesto que puede ser la casa de Dios al mismo tiempo que Xochiquahuitl, el lugar del «árbol florido»:

> El árbol florido se levanta en Tamoanchan, la casa de Dios.[560]

Esta doble definición asocia otra vez cristianismo y creencia amerindia. Y no cualquier creencia, pues, para los antiguos mexicanos, el árbol de Tamoanchan es «el árbol hueco, henchido, el árbol cósmico dentro del cual corren en giros los dos chorros, donde se produce el tiempo, donde se dan las flores –o destinos– de distinta naturaleza».[561] Otro canto, el *Cantar* LXXX, da una valiosa descripción de este lugar:

> El árbol florido está girando sobre sí mismo, enrollándose de manera helicoidal, haciendo caer llovizna en este lugar lluvioso...[562]

Y el canto, con una inflexión monoteísta, añade de inmediato:

> [Este lugar] que es el vuestro, oh, Espíritu Único...

---

556. *Cantar* LXXII, 1 (Bierhorst, 1985, págs. 354-355); *Cantar* LXXXVII, 45 (ibídem, págs. 408-409).
557. *Cantar* LVII, 28 (ibídem, págs. 266-267).
558. *Cantar* LVII, 21 (ibídem, págs. 266-267).
559. *Cantar* XXXVIII, 9: «*Tamoannempoyon* [...] *Moyolamox*» (ibídem, págs. 210-211).
560. «*Xochinquahuitl onicac in tamoan ychan dios yecha*», *Cantar* XVIII, 50 (ibídem, págs. 176-177).
561. López Austin (1996, pág. 93).
562. *Cantar* LXXX, 14 (Bierhorst, 1985, págs. 370-371), traducido en López Austin (1996, pág. 99).

El cielo de los indios puede acoger ángeles caídos y, al mismo tiempo, los cantos de la casa de la mariposa-flor.[563] En otro *Cantar*, la misma Virgen se desliza entre las columnas de turquesa de un México celeste que emite una luz resplandeciente como el sol:



> Están haciendo columnas de turquesa. ¡Oh, santa María! Están haciendo las columnas celestes...[564]

Así, a medida que nos adentramos en los textos, surgen visiones cada vez más mestizadas que entrelazan repetidamente préstamos cristianos con tramas amerindias. ¿Cómo decidir entre la Roma invadida por los cazadores de aves preciosas y los cielos indios ocupados por las legiones celestes? ¿Estamos ante una cristianización forzosa del más allá amerindio, o ante una revancha de la idolatría que golpea al corazón del mundo cristiano?



Podemos llegar a reducir los ángeles de los Nueve Niveles a un añadido circunstancial, a un barniz cristiano introducido para engañar, pero no podemos hacer abstracción de la Roma del papa y de santa Cecilia sin romper el movimiento del canto. Aunque durante mucho tiempo fue habitual entre los defensores de la pureza prehispánica, una lectura amerindia que olvide los elementos cristianos es imposible.[565] En cuanto a la interpretación opuesta, «todo es cristiano», reduce las dimensiones amerindias a fórmulas vacías de sentido, o a unas pocas metáforas sobre creencias impecablemente católicas. No podemos pensar de ningún modo que la lectura de Dionisio el Areo-

563. *Cantar* I xiv, 4 (Bierhorst, 1985, págs. 312-315).
564. Ibidem, págs. 314-315. En esta ciudad portadora del cielo en la que todavía retumba la afirmación de la grandeza mexica, se esboza una nueva sacralización ligada a la presencia de la Madre de Dios. El texto de los *Cantares* es contemporáneo de un culto que se desarrolla desde mediados del siglo XVI: unos rumores cuentan que una imagen de la virgen de Guadalupe que se venera en la capilla de Tepeyac multiplica los milagros. Los *Cantares* preparan el camino para el nuevo culto inscribiéndolo en las antiguas creencias. Sobre las columnas, véase también el *Cantar* I xxxix, 2 (Bierhorst, 1985, págs. 366-367), y Garibay (1993, t. III, págs. 36 y 38):

Columnas de turquesa se hicieron aquí,
en el inmenso lago se hicieron columnas.
Es el dios que sustenta la ciudad.

565. Garibay (1993, t. III, págs. 36-38) suprime *santo Patlie* (santo Padre) y las referencias a Dios (*Tiox*), y corrige, al final, *tota Tiox* (Dios nuestro padre) por *teotl* (el dios).

pagita explicaba las divisiones del cielo y de los ejércitos celestes a unos indios amnésicos que no recordaban nada de los fundamentos de su cosmología. Los escritos del mestizo Pomar sirven para señalarnos que su memoria se mantenía firme, aun cuando en lo sucesivo incorporara muchos otros saberes.

## San Juan y Tonatiuh

Un último ejemplo permite apreciar mejor la complejidad de las mezclas, la sutileza de las dosis y la indeterminación que impregna las enunciaciones a las que llegan los autores. Se trata de un pasaje del *Cantar* LXVIII cuya lectura produce a un tiempo sensaciones de profunda ambivalencia y de notable coherencia formal. Su trama está tan apretada que resulta difícil desenredar los hilos que la forman. En cierto modo, este pasaje es un buen equivalente literario del plano de Cholula.

> Escuchadle, gentes de Huejotzingo, a él, a san Juan Bautista, la emanación de la Gran Estrella.
>
> Grita con voz fuerte, dice: «Preparaos, pues el Verdadero Espíritu, el Señor, llega».
>
> Y todas las aves preciosas le hacen eco.
>
> El alba despunta:
>
> he aquí la emanación de Dios, surge el Sol Tonatiuh. Recemos al que da la vida, oh, gentes de Huejotzingo.[566]

Intentemos un último análisis dejándonos llevar por el juego del laberinto mestizo. Si nos atenemos a un examen somero, estas estrofas contienen a un tiempo elementos cristianos, amerindios e indocristianos. Entre los elementos europeos, contamos dos figuras divinas tomadas del cristianismo: Dios y san Juan Bautista (*Tiox, Xan Jihuan Paha*). Reconocemos igualmente una paráfrasis de un versículo famoso del Nuevo Testamento. El mensaje dirigido a las gentes de Huejot-

566. *Cantar* LXVIII, 89-90 (Bierhorst, 1985, págs. 338-339).

zingo –«Preparaos, pues el Verdadero Espíritu, el Señor, llega»– se inspira efectivamente en Mt. 3, 2: «Arrepentíos, pues el Reino de lo cielos se acerca».



Entre los elementos amerindios, señalemos la referencia al lucero del alba, una de las manifestaciones del dios Quetzalcóatl con el nombre de Tlahuizcalpantecuhtli.[567] Los antiguos contaban que Quetzalcóatl había puesto fin a sus días arrojándose a una hoguera. Tras su muerte, subió al cielo y se convirtió en el lucero del alba. Esta estrella anuncia el día, y su aliento pone en marcha al Sol.[568] En los mitos de creación, la estrella y el Sol forman una pareja; en el *Popol vuh*, el lucero es incluso el padre del Sol. Pero el lucero del alba es también el señor de Mictlan, la primera luz del mundo.[569] Éstos son los recuerdos que la evocación de la estrella traía todavía a la mente de muchos indios.



Tonatiuh es la otra figura mayor. El término designa los dos aspectos del Sol, a la vez dios y astro. Es difícil pensar que los indios sólo viesen en Tonatiuh a un planeta que giraba en torno a la Tierra, pues otros *Cantares* recuerdan que Tonatiuh es el amo de los escudos, el dios que atrae hacia sí a los guerreros destinados a escoltarlo en su carrera.[570]

Varios elementos pertenecen a los dos mundos: para empezar, el título divino *Ipalnemohuani*, «por el que vivimos», o el que da la vida. Los franciscanos reutilizaron este término, que designaba al dios Tezcatlipoca, para designar al Dios cristiano. Una vez más, nada indica que los neófitos mexicanos hubiesen logrado expurgar de su memoria la presencia del todopoderoso dios precolombino.

El contenido de estas estrofas evoca irresistiblemente las imágenes mestizas que hemos explorado en otros capítulos. Combina palabras y conceptos de una manera extremadamente refinada. Un par de figuras divinas tomadas del cristianismo (Dios y san Juan Bautista) se encuentra con otro par de divinidades surgidas del universo amerin-

567. David Carrasco, *Quetzalcoatl and the Irony of Empire. Myths and Prophecies in the Aztec Tradition*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1982, pág. 30.
568. Graulich (1982, págs. 135-136).
569. Ibídem, pág. 263.
570. *Cantar* LIV-B, 1: «Cantad, Sol rojo, Amo de los escudos» (Bierhorst, 1985, pág. 249).

dio (Tonatiuh y el lucero del alba). Sin embargo, en lugar de corresponderse, o de oponerse terminantemente, los dos pares estallan y dan paso a parejas mixtas: Juan Bautista queda asociado con Huey Citlali, la Gran Estrella; y el Sol Tonatiuh, con Tiox (Dios). El cruce es perfecto: el santo introduce la estrella amerindia, y el astro de los nahuas introduce a su vez el dios de los cristianos.

Dos conceptos hacen posible esta disposición. El primero es amerindio, *ixiptla*, y designa una relación de contigüidad entre los seres y las cosas. Lo traduciremos por emanación o manifestación, en el sentido de un surgimiento de la presencia divina en el mundo de los humanos. La relación que señala el *ixiptla* indica una esencia común bajo unas formas cambiantes. Una mujer puede ser el *ixiptla* de una montaña, del mismo modo que san Juan Bautista puede serlo del lucero del alba. Entre los antiguos mexicanos, los *ixiptla* son sacerdotes que visten galas divinas, o bien víctimas destinadas al sacrificio y cubiertas con los adornos del dios, o también objetos elaborados durante un ritual.[571] El segundo concepto, el de precursor, es cristiano y proviene de las Santas Escrituras. Postula la existencia, en el *seno* de un tiempo orientado, de figuras que anuncian el cumplimiento de las profecías del Antiguo Testamento: san Juan Bautista es el precursor de Cristo.

Estas dos nociones implican temporalidades de naturaleza distinta. El *ixiptla*, la emanación, pertenece a un tiempo amerindio de dominante cíclica. Los *ixiptla* de los dioses se producen según periodicidades fijas que son comentadas en los mitos y actualizadas en los rituales que establecen los calendarios. El segundo término –el de precursor– se debe a un tiempo cristiano lineal y escatológico. En un momento preciso de la historia que no se puede repetir, san Juan Bautista el Precursor anuncia la llegada, también única, del Salvador.

A pesar de todo, podemos aproximar los dos conceptos. Primero, porque los dos remiten a una realidad común, física, observable y reconocida en todas partes: la de los astros y su movimiento. Y luego, porque establecer la relación entre el tiempo cíclico y el tiempo lineal es un ejercicio corriente en la sociedad colonial: los misioneros que se dedicaban a estudiar el calendario indígena se esforzaron, con diversa

571. Por ejemplo, Sahagún (1979, libro II, fol. 44 rº), a propósito del sacrificio de los cautivos, *ixiptla* de los dioses *tlaloques*.

fortuna, por trasladarlo a los calendarios juliano y luego gregoriano. Los indios se dedicaron al mismo trabajo, a veces para atar su tiempo al tiempo de las iglesias y los monjes, y a veces también para ocultar festividades antiguas detrás de las fechas cristianas. Muchos códices ilustran estos intentos cuando nos muestran la yuxtaposición de los signos del calendario amerindio y de las fechas cristianas. Por último, en la vida cotidiana de esta joven cristiandad los ciclos de las nuevas liturgias animaban un tiempo repetitivo que se podía superponer a menudo al tiempo ritual de los indios.





Se podía concebir otras aproximaciones. Si la idea de precursor era comprensible en un contexto amerindio, la de *ixiptla* había recibido acepciones cristianas. Para los monjes, el término *ixiptla* traducía la palabra imagen: el *ixiptla* de un santo era su imagen.[572] Por poco que los indios captasen la especificidad de la imagen europea, esta equivalencia introducía la noción de representación occidental en un mundo que la ignoraba. El Sol Tonatiuh se puede comprender por tanto como la imagen de Dios, y no como su emanación en el sentido prehispánico del término. Esta lectura alegórica es la que proponen, en la misma época, la poesía y la emblemática europeas.[573]

Pero ¿cómo interpretar las figuras que entran en relación? Sabemos que en la época colonial la tradición amerindia está siempre impregnada de cristianismo y a la inversa. También sabemos que el mestizaje de las mentes nos prohibe atenernos a las apariencias. ¿Hemos de ver en Tonatiuh a una antigua divinidad, a un mero astro solar o al hijo de Dios? En otros *Cantares*, Tonatiuh aparece con una doble acepción cristiana: la de astro solar creado por Dios al cuarto día;[574] y también la de «verdadero Tonatiuh», verdadero Sol, es decir, Jesús.[575] No deberíamos descartar ninguna de estas tres interpretaciones –astro, antigua divinidad, Jesús–. Aunque no todas estén presentes en la mente del compositor o del cantor, nada impedía al público indígena practicar una u otra asociación o preferir una u otra interpretación.

572. Gruzinski (1990, págs. 86-87 y 267).
573. Por ejemplo, Ripa (1992).
574. *Cantar* LVIII, 9 (Bierhorst, 1985, págs. 268-269).
575. En la *Psalmodia Christiana*, el franciscano Sahagún utiliza también la asociación del astro con el Hijo de Dios.

En cuanto a san Juan Bautista, una lectura cristiana es mucho más difícil: pretender que el santo es la imagen de la Gran Estrella o su representante no tiene sentido. Es evidente lo contrario: el astro es la imagen y el símbolo del santo profeta. Por lo tanto, no se pueden hacer dos lecturas de este pasaje, una amerindia y otra cristiana, que se excluyan una a otra; ni tampoco dos lecturas paralelas que se pueda superponer, con la cristiana camuflando a la pagana. Es tan difícil contentarse con una lectura puramente cristiana como con una interpretación completamente amerindia. Cualquier doble lectura queda, por tanto, igualmente excluida, pues implicaría que cada una de las interpretaciones se puede considerar separadamente. ¿Hemos de hablar de incoherencia?

Para un lector occidental, el pasaje parece articular contenidos contradictorios, formas incompatibles, formulaciones cojas: «san Juan Bautista, la emanación de la Gran Estrella». Pero todo cambia cuando admitimos que estamos ante un pensamiento mestizo que integra imágenes e ideas dispares y originalmente irreductibles. Este pensamiento reactiva el pensamiento antiguo, añade una fuerza inédita al mensaje cristiano y crea algo nuevo.[576]

Aquí la bisagra, la argamasa o la conexión es el *ixiptla*, una manera específicamente india de articular unos datos aparentemente separados. El *ixiptla* crea un sentido nuevo y una realidad sin precedente: transforma un vínculo metafórico, el que une –en la poesía religiosa del Viejo Mundo– a san Juan Bautista con el lucero del alba, en una relación sobrenatural y física, interpretada en términos prehispánicos. O el arte de hacer metonimia con metáfora...

## Atractores indígenas

El *ixiptla* es pues uno de esos instrumentos que unen a los mundos y los sueldan de una manera imprevista. Al estudiar las pinturas,

576. Pero este pensamiento mestizo también es un pensamiento de clase, puesto que los más allá que el *Cantar* muestra a los ojos de los indios están reservados para los miembros de la nobleza y los guerreros de los grandes linajes. Como el cielo solar de los antiguos, Roma y la Casa del emperador sólo acogen a nahuas de alto rango, a pesar de los monjes que predican cielos más igualitarios, y de las masas que los esperan.

extraíamos elementos que bautizábamos como «atractores». ¿Nos permite ir más lejos la lectura de los *Cantares mexicanos*? Revela que el mestizaje encuentra un laboratorio predilecto en el más allá, donde todos los orígenes se confunden. Si los pintores indígenas explotaron elementos de la Fábula para dar rienda suelta a sus creaciones visuales, los «compositores de cantos» conservaron los paraísos de los dos mundos y los asociaron, fundieron o dividieron de una forma absolutamente asombrosa. El punto de encuentro es desconcertante, puesto que al principio estos dos mundos tenían cada uno una concepción irreductible del más allá. Los mestizajes más elaborados surgieron donde menos se esperaban.[577]

El mestizaje explota igualmente los recursos técnicos de los *Cantares*, su poder de evocación, su fuerza hechicera, su capacidad de hacer revivir el pasado, de provocar la aparición de los seres y las criaturas divinas. El canto indio no es una diversión. Es un acto creador que da vida a las palabras proferidas por el «cantor». La música y la danza insuflan una energía que propulsa a estas creaciones hacia una realidad que la mayoría de los indígenas todavía puede compartir.

Del mismo modo que el papel de la Fábula es inseparable del de los grutescos, la fuerza integradora que posee el más allá amerindio parece estrechamente unida a las técnicas vocales y corporales que lo hacen surgir en medio de los vivos. Pero lo esencial de estas técnicas y de este universo de sensaciones se nos escapa. Solamente disponemos de un texto que, por su naturaleza silenciosa, petrificada y manuscrita, nos aleja de la vivencia del *Cantar*. Lo poco que sabemos de la música y de las danzas indias apenas nos permite explorar los resortes de la evocación, o medir las transferencias y los intercambios con los universos sonoros europeos que los indios descubrían y apreciaban.[578] Si «leemos» demasiado, sin ver ni escuchar, podemos perdernos lo esencial.

577. En esta misma época, los informantes indios del monje Sahagún procedían de muy distinto modo, pues presentaban el Tamoanchan como un lugar histórico que se podía localizar geográficamente en la costa del golfo de México (López Austin, 1996, págs. 46-71). Mientras que los autores de los *Cantares* apostaban por el cielo, los allegados del franciscano se esforzaban por borrar lo que el pasado mexica pudiera tener de demasiado idólatra.

578. Bierhorst (1985, págs. 70-82). Sería sorprendente que la práctica del canto a la occidental en las iglesias, la participación en el teatro edificante propagado por los monjes, el espectáculo de las danzas y otros entretenimientos introducidos por los conquistadores no hubiesen influido en la manera india de cantar y de bailar.

La creación contemporánea nos ayuda a percibir el tamaño del fenómeno. En 1995, a petición del violoncelista Yo-Yo Ma, el actor de kabuki Tamasaburo Bando inventó una transposición coreográfica de la *Quinta suite para violoncelo* de Johann Sebastian Bach. *Struggle for Hope* traduce, en un espacio y en un cuerpo japonés, una de las páginas más penetrantes de la música occidental. Los juegos de sombra y de luz, la pandereta, el abanico y la espesura de cirios que se encienden y apagan sucesivamente crean una atmósfera encantada. Pero esta metamorfosis dista mucho de ser una mera orientalización. Mezcla resabios de *New Age* con una meditación física e intelectual sobre los ritmos del *Cantor* de Leipzig. Hace surgir ante nuestros ojos, tras un largo trabajo de relectura y de absorción, un mundo cuya familiar extrañeza se puede aproximar a los *Cantares* que ejecutan unos indios sometidos desde varias generaciones a las influencias y las presiones del mundo hispánico.[579]

Ya se trate de los frescos o de los *Cantares*, estas creaciones parecen utilizar atractivos dobles que asocian imaginarios con medios de expresión. Como en las imágenes, las dos dimensiones del atractivo, canto y más allá, están inextricablemente unidas: la proliferación de los cantos es a la vez una actividad creadora, un medio de comunicación y una vía de acceso al otro mundo. El canto es un acto de guerra que proyecta a su intérprete hacia el mundo de los guerreros muertos.[580] Por consiguiente, estas diferentes creaciones mestizas implican tanto atractores de origen europeo (la Fábula, los grutescos, etc.) como atractores de origen amerindio (el más allá, la danza extática, la magia de las palabras y de la música, etc.). Podemos pues suponer que la dinámica global de los mestizajes nace de la interacción de estos diversos atractores en un ballet muy complejo del que apenas empezamos a descifrar sus primeros compases.

## Metamorfosis indias

¿En qué medida el ámbito indígena prestó atención al mestizaje y a la hibridación? Cuando examinábamos los grutescos, aludíamos a los

---

579. Niv Fichman, *Yo-Yo Ma Inspired by Bach. Struggle for Hope*, Sony, SHV 62724, 1995-1998.
580. Bierhorst (1985, pág. 28).

sistemas de expresión amerindios. La densidad del sustrato prehispánico en los *Cantares* nos conduce otra vez a esta cuestión que la exploración de imágenes mestizas ya suscitaba.



Si el pensamiento docto occidental, en su forma dogmática, impone recortes claros y rechaza todo lo que no se pliega a las reglas de su retórica y de su dualismo, para confinarlo en lo irracional, lo absurdo o lo demoníaco, el pensamiento nahua –o lo que de él percibimos a través de constantes mediaciones europeas– parece infinitamente más flexible.



Según la cosmología de los antiguos mexicanos, entre los seres, las cosas y los dioses *existe una dependencia* mutua. Innumerables correspondencias unen a los componentes humanos, animales y vegetales de una realidad cuya esencia no captan nuestros sentidos.[581] Todos los hombres y todos los animales pertenecen al mundo de los *tlactipac tlaca*, «de los seres que viven sobre la tierra».[582] De ahí que encontremos extrañas combinaciones. En los frescos prehispánicos de Cacaxtla, en el Estado de Tlaxcala, los hombres-jaguar se enfrentan con los hombres-ave, colocados sobre serpientes emplumadas o sobre felinos transformados en reptiles. La eficacia del rito consiste en establecer lazos entre realidades que las apariencias separan: una víctima humana, un dios, una estatua, un grupo de objetos. Los dioses suelen combinar rasgos de origen animal, vegetal y humano, sin que podamos afirmar que la apariencia humana prima sobre las otras dos. La descripción de la diosa de la tierra, Tlalteotl, desemboca en una escena sorprendente que hace surgir, del cuerpo desmembrado de la diosa, de su boca y de sus orejas, los ríos, las montañas y los alimentos de los hombres: «[Los dioses] hicieron que salieran de ella todos los frutos de la tierra indispensables para los hombres; sus cabellos se convirtieron en árboles, flores y hierbas; su piel, en hierba menuda y pequeñas flores».[583] Hemos de recurrir al humanista Marsi-

581. Confróntese con el adagio neoplatónico «En su simplicidad, este espíritu general triple-uno es animal, vegetal y mineral», y con «el pensamiento sincrético, lleno de animismo» del Renacimiento; véase Jeanneret (s.f., pág. 50).
582. Brotherson (1992, pág. 317).
583. Graulich (1982, pág. 59) y *Journal de la Société des Américanistes*, t. II, págs. 1-42, 1905, texto establecido y anotado por E. de Jonghe e introducido en Francia en el siglo XVI.

lio Ficino para encontrar una descripción que se haga eco de la que habían recogido los españoles en México. Ficino asimilaba la tierra al cuerpo de un ser humano que procrea: «Vemos que la tierra engendra, gracias a estas semillas en concreto, una multitud de árboles y de animales, que los alimenta y los hace crecer; que hace crecer las piedras como dientes suyos, y los vegetales como una cabellera mientras estén sujetos a su raíz».

Entre los antiguos mexicanos, los dioses y los hombres elegidos por la divinidad estaban acostumbrados a las metamorfosis. Apenas veinte años después de la conquista, los campos mexicanos recibieron la presencia de indios que la habían tomado con la dominación española y que exaltaban los tiempos antiguos. La Inquisición decidió enviar a España a Martín Ocelotl, uno de estos hombres-dios, para castigarlo. Pero corrió el rumor de que se había escapado, y otros creyeron en su continuidad como Andrés Mixcoatl. ¿Quién pretendía ser este hombre? Afirmaba ser el «hermano» del dios Tláloc, o el mismo dios Tezcatlipoca, cuando no se presentaba como el hermano, el enviado y sin duda la manifestación, el *ixiptla*, del profeta Martín Ocelotl.[584] Andrés Mixcoatl, que hacía malabarismos con las máscaras y las identidades, encarnaba un pensamiento abierto a los intercambios, a las combinaciones y a las más inesperadas penetraciones.

La frecuencia de los términos polisémicos en la tradición nahua también facilitó las hibridaciones y, posteriormente, los mestizajes. Cada forma tiene múltiples significados.[585] Las flores, por ejemplo, se prestan a acepciones muy diversas. La «flor del escudo» es tanto una planta, el *Helianthus annuus* [girasol] de los botánicos, como el adorno del escudo, pero también es el cautivo que perecerá sacrificado bajo el cuchillo de obsidiana.[586]

La arqueología revela que estos procesos pueden revestir aspectos muy concretos. El reciclado de los objetos que pertenecen a sociedades anteriores, alejadas en el tiempo o en el espacio, mues-

584. Serge Gruzinski, *Les hommes-dieux du Mexique. Pouvoir indien et société coloniale, xvie-xviiie siècle*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 1985, págs. 40-41.
585. Heyden (1983, pág. 99).
586. Garibay (1993, t. II, xxxiii).

tra una misma propensión a la mezcla y la hibridación. A los habitantes de México-Tenochtitlan no les cuesta nada atravesar los estilos y las civilizaciones que les han precedido cuando recuperan formas exóticas o imprimen su marca esculpida –un glifo– en creaciones mucho más antiguas.[587] Encargan a artistas extranjeros estatuas que adornarán sus santuarios. Por último, los mismos glifos son montajes que asocian todo tipo de objetos, materias y elementos –flor y pluma en el nombre divino Xochiquétzal; o fuego y agua en el de la guerra (*atl-tlachinolli*)– con una libertad y una fuerza de evocación que las invenciones de los humanistas del Renacimiento no pueden igualar.

Gracias a esta permeabilidad, el pensamiento amerindio supo captar todo lo que, en la sensibilidad y el pensamiento europeo, tendía hacia lo híbrido. Y precisamente por esta razón, los grutescos, la Fábula y también el canto amerindio, con sus formulaciones polisémicas y su capacidad de hacer surgir el más allá y todos los más allá de los dos mundos, generaron múltiples mestizajes.

## El laboratorio mexicano

Las imágenes y los textos que hemos examinado son un producto del encuentro y del afrontamiento, no de dos culturas –el término es demasiado vago–, sino más bien de lo que llamaremos, de una forma aún insatisfactoria, dos modos de expresión y de comunicación. La conquista colocó en un cara a cara no sólo a textos e imágenes, sino también a conjuntos con componentes extremadamente diversos: pictogramas, grutescos, Fábula antigua, cromatismos, efectos luminosos, etc. Si la variedad de las creaciones que nacieron de este choque resulta desconcertante, se explica sobre todo por la cantidad de elementos que se confrontaron bruscamente.

El conjunto occidental, o al menos el que introducen los monjes y los funcionarios de la Corona, no se reduce a la escritura y la imagen, sino que despliega un extenso registro de expresiones alfabéti-

587. Emily Umberger, «Antiques, revivals and references to the past in Aztec art», en *Res*, primavera de 1987, págs. 63-105.

cas y visuales. Utiliza soportes y estilos diversificados y descansa en disposiciones sutiles que enlazan la imagen con el texto, o el comentario con la ilustración, y que oponen lo oral a lo escrito, o combinan lo oral, lo escrito y el sonido en la música anotada y cantada.

Lo mismo ocurre con el modo de expresión de los antiguos nahuas, que articula, mediante una esquematización extrema, la pintura pictográfica con los frescos, la escultura, el canto, la transmisión oral y elementos tan inesperados como los juegos de la luz solar en las paredes esculpidas de los santuarios.[588]

La dinámica de cada conjunto nace de las interacciones múltiples que surgen entre todos sus componentes. Cada conjunto posee unos requisitos –de la escritura alfabética en Occidente o de la notación pictográfica en México– y unas virtualidades, que desembocan en una cantidad más o menos limitada de posibilidades.[589]

El juego se complica cuando consideramos el choque de los dos conjuntos en el contexto del México español. Este encuentro imprevisto y brutal da lugar a una proliferación aparentemente desordenada y aleatoria de creaciones, formas y creencias. El conjunto europeo no destruye al conjunto amerindio. Si la escritura, la música y la imagen occidentales gozan muy pronto del prestigio y de la fuerza de los vencedores, las poblaciones no se someten a ellas de inmediato. Durante todo el siglo XVI y, de otras maneras, en los siguientes, el conjunto occidental y el conjunto amerindio varían, coexisten e interactúan. Fragmentos de uno se combinan con fragmentos del otro para formar configuraciones diversas y móviles.

¿Cómo descifrar el orden secreto o la alquimia oculta de estas mezclas, cuando ninguna de ellas es exactamente una réplica de la que la precede o la sigue? En relación con los artistas indígenas, los dos conjuntos actúan como grandes cuencas que acumulan las aguas que

588. Arthur Miller, «Indian image and visual communication. Before and after the Conquest: the Mitla's case», en Serge Gruzinski y Nathan Wachtel (comps.), *Le Nouveau Monde, mondes nouveaux. L'expérience américaine*, París, EHESS, 1996, págs. 199-234.

589. Entre las virtualidades técnicas y formales figuran el uso de la caligrafía y de los diferentes estilos; en el rango de las virtualidades geométricas, la sugestión de la tercera dimensión o el recurso de la perspectiva calculada según las reglas. Requisitos y virtualidades restringen y orientan la capacidad de improvisación y de creación.

bajan de las montañas. Estas «cuencas» atraen hacia sí todo tipo de formas y de contenidos más o menos fragmentados o más o menos continuos. Y por eso algunos códices de la época colonial tienden a retomar los prototipos prehispánicos, mientras que otros se asemejan cada vez más a los manuscritos europeos. Todas las producciones indígenas de la época colonial sufrieron esta doble atracción, que depende siempre de las relaciones de fuerza, pues, como veremos, los mestizajes son fundamentalmente políticos.





Conocemos sin duda el resultado del combate. La dinámica de las influencias occidentales, renovadas sin cesar durante los últimos siglos, terminará por vencer, pero no ahogará las capacidades creativas locales. La historia del México moderno y contemporáneo lo demuestra.

A mediados del siglo XVI, y a pesar de las dificultades que padecen las poblaciones indígenas, nada está decidido. La fecundidad de las creaciones indígenas no permite estimar que la partida está perdida de antemano, ni imaginar las soluciones en las que habrán de refugiarse en el siglo XVII.[590]

Las dos «cuencas de atracción» no están separadas por un abismo infranqueable, ni por una discontinuidad irreductible como suponía Claude Lévi-Strauss. Un enjambre de estados intermediarios dibuja una extraña frontera, que no es nunca una línea impecable y observable de inmediato, pues a menudo las atracciones se traslapan. Algunos españoles, cuyo interés los códices mexicanos no terminaban de colmar, no vacilaron en pedir a pintores indígenas que estableciesen mapas testimoniales destinados a nutrir los archivos de su burocracia. En la parte indígena, el prestigio de la escritura latina y la atracción que ejercían las imágenes no dejaban indiferentes a los artistas mexicanos. Esta indeterminación concierne a las cosas y a los hombres. Aparece manifiestamente a los ojos de quien se pregunte a qué mundo pertenecen los pintores mexicanos que el conquistador Bernal Díaz del Castillo situaba en el mismo rango que Apeles, Miguel Ángel o Berruguete:[591] ¿al jardín de los genios del Renacimiento, o al de los *tlacuilos* precolombinos?

590. Pensamos en los *Títulos primordiales*; véase Gruzinski (1988, págs. 139-188) (trad. cast.: México, FCE, 1991).
591. Díaz del Castillo (1968, t. I, pág. 275).

Esta «frontera» constituye una zona de interacción continua, formada por una multiplicación de intercalaciones que le dan un aspecto de nebulosa. Es una frontera fractal, en el sentido en que, sea cual sea la escala que escojamos, el grado de imbricación de las formas y de los contenidos resultará comparable.[592] Si consideramos el conjunto del *Códice florentino*, o solamente una página, una imagen, o incluso un detalle de una ilustración o la elección de un color, independientemente del nivel alcanzado, la mezcla es evidente, sin que podamos extraer un elemento puramente europeo o puramente indígena.

En realidad, esta topología no ofrece todavía más que una instantánea reductora que traiciona al movimiento continuo e irreversible de las conexiones y las asociaciones. Cada arrumaje constituye una etapa sin retorno, no tanto porque conduce hacia una occidentalización irresistible –como nos lo muestra la perspectiva del tiempo–, sino porque prohibe la regresión a los orígenes. Las nuevas interpretaciones y los desfases impuestos por la situación colonial, la repulsa del paganismo indio y el alejamiento de Europa hacen impracticable cualquier vuelta atrás hacia una u otra tradición original. Esto vale tanto para la herencia amerindia como para el arte europeo, cuya difusión en el medio indígena se realiza a costa de muchas mediaciones.

Por último, estas imbricaciones de elementos distintos, habitualmente fragmentados y constantemente reinterpretados, no parecen ser un fruto del azar. Detrás de su aspecto caótico y aleatorio, hemos podido distinguir zonas de convergencia, relativamente estables y relativamente ordenadas, donde tiene lugar la acción de los atracti-

592. La silueta de las nubes, la línea de las orillas, las crestas de las montañas o las turbulencias de la atmósfera corresponden a formas de una extrema complejidad que no se puede reducir a modelos clásicos y familiares –recta, cuadrado, triángulo, etc.– ni expresar mediante números enteros. Toda reducción, cualquier simplificación, de estas formas fractales traiciona irremediablemente la especificidad de los fenómenos con los que se relacionan. Un objeto fractal no responde a ninguna de las normas habituales de la topología; designa a esas figuras medianas que se sitúan a medio camino entre la superficie y el volumen, o entre el punto y la línea. Un objeto fractal posee dimensiones múltiples, es *teragonico*, como recuerda Omar Calabrese (*La età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987, pág. 130). Si la fractalidad da a las cosas una apariencia desordenada, la extrema irregularidad que introduce no es totalmente aleatoria, sino que, generalmente, es el producto de un manojo de determinaciones que se puede localizar con las herramientas adecuadas. Véase igualmente Benoît Mandelbrot, *Les objets fractals*, París, Flammarion, 1977.

vos, «como si el desorden se viera canalizado en el seno de motivos construidos según un modelo subyacente».[593] ¿Existe en alguna parte un «modelo subyacente», o mejor, unas regularidades más o menos duraderas? Lo ignoramos. La identificación de los atractores es una tarea larga y tanto más ardua cuanto que éstos aparecen y desaparecen con el tiempo y las transformaciones de las sociedades. No se parecen en absoluto a las estructuras ahistóricas o universales, ni se trata de marcos que se inscriban en largos períodos: el encuentro de los grutescos, la Fábula y los artistas indios en el México del Renacimiento ha quedado como un fenómeno único y limitado a la segunda mitad del siglo XVI.



593. Gleick (1991, pág. 83).

CAPÍTULO 12

# La cueva de las sibilas

*Sería mejor desnudarlos del todo*
*de las reliquias y rastros de su gentilidad.*
CERVANTES DE SALAZAR, *Crónica de la Nueva España*

*Si no esta tierra se volverá la cueva de las Sibilas,*
*y todos los naturales della espíritus que lean las ciencias.*
JERÓNIMO LÓPEZ, *Carta al emperador*, 1541

Al principio del libro, nos preguntábamos por los lazos que unían actualmente a los fenómenos del mestizaje con la difusión planetaria del neoliberalismo. El ejemplo del siglo XVI mexicano no aporta evidentemente una respuesta directa a estas cuestiones, pero señala con insistencia un determinado número de pistas.

La primera es política. Invita a explorar las relaciones que existen entre los mestizajes y la occidentalización de América. *A priori*, no puede haberlas: la occidentalización pretende fundir la América recién conquistada en un molde europeo y borrar su pasado. Éste es el objetivo de la cristianización cuando, con extrema brutalidad, hace tabla rasa del pasado para imponer un solo conjunto de prácticas y de creencias a unas poblaciones deshechas y exangües. La conversión a la fe cristiana, desde esta perspectiva, es un sinónimo de repulsa absoluta del paganismo en beneficio de un Dios único, exclusivo y celoso. Cualquier vuelta al pasado –o cualquier mezcla entre lo nuevo y lo viejo– se vuelve inaceptable e incluso satánica. Los misioneros no soportan la idea de que el cristianismo pueda combinarse con los «errores antiguos». La sociedad ibérica posee, por otra parte, una institución, la

Inquisición, que se encarga desde hace tiempo de extirpar las mezclas, los errores y las herejías.





## La persecución de las mezclas

Algunos misioneros, prelados y laicos, como el cronista Cervantes de Salazar, se preocuparon por las mezclas que podían provocar una mala comprensión del cristianismo, una fidelidad indebida a las prácticas idólatras o una confusión de lo profano y lo sagrado.[594] No sólo pensaban en los nuevos conversos. Cuando, en 1545, el arzobispo erasmista Juan de Zumárraga prohibe las «bailes y danzas profanas y representaciones poco honestas» que acompañaban a las celebraciones del Corpus, su decisión apunta tanto a los conquistadores españoles como a los indios vencidos.[595]

Diez años más tarde, en 1555, el primer concilio mexicano aborda la cuestión de las «mezclas». Al distinguir, implícitamente, el añadido de elementos paganos a unas prácticas toleradas, y la producción de interpretaciones aberrantes, decide tomar medidas de depuración que atañen a las danzas, los cantos, los sermones y los catecismos en lengua indígena. Pretende prohibir la introducción en las danzas de los indios de «cosas que pueden tener resabio a lo antiguo», «insignias, máscaras antiguas, cantares de sus ritos e historias antiguas»[596] y, para ello, ordena que los religiosos sometan los «cantares» a una especie de censura previa destinada a eliminar todo contenido profano. Además, ante al peligro que supone la difusión de un cristianismo propiamente indígena, es decir, nuevamente pensado por los neófitos, el concilio dispone confiscar los sermones en lengua india que circulan en

594. El humanista Francisco Cervantes de Salazar describe cantares aparentemente dirigidos a una cruz y, de hecho, «interiormente» dedicados a los ídolos (*Crónica de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985, pág. 39).

595. María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*, México, SepSetentas, 1974, pág. 86; en 1539, la Junta eclesiástica prohibió las «danzas con cantos» en las iglesias, «tanto por ser cosa seglar como por usarse en sus ritos gentiles». En 1546, el virrey Antonio de Mendoza la toma con los cantos que los indios «solían y acostumbraban en sus tiempos cantar» y con las danzas nocturnas (Garibay, 1971, t. II, pág. 97).

596. *Concilios provinciales* [...], publicado por Antonio Lorenzana, México, 1769, pág. 146.

manos de los nuevos conversos, «assí por no los entender como por los errores y faltas que hacen cuando los trasladan». Las traducciones del catecismo debidas a indios o a laicos españoles también habrán de someterse a un control creciente.



¿Qué entiende la Iglesia por mezcla? A sus ojos, la mezcla implica la idea de una yuxtaposición o de una «interposición», en la que los componentes paganos seguirían distinguiéndose de los componentes cristianos. En este sentido, en los cantares indígenas, los textos antiguos ocupaban un lugar intermedio, pues se cantaban en voz baja, al revés que los pasajes cristianos, que se decían en voz alta y que abrían o cerraban el canto. La Iglesia no concibe que los rasgos cristianos se puedan volver a elaborar o superponer al tejido pagano. Esta miopía explica el pensamiento de los clérigos, que creen poder eliminar estas mezclas mediante un mero trabajo de depuración y de despojo: «Sería mejor desnudarlos del todo de las reliquias y rastros de su gentilidad».[597] En realidad, las relaciones pronto se vuelven tan inextricables que hacen difícil o vano cualquier intento de saneamiento.



Durante el último tercio del siglo XVI, observadores tan bien informados como el franciscano Sahagún o el dominico Durán lanzan gritos de alarma: «En todo se halla superstición y idolatría», «santo y ídolo va revueltos». El dominico analiza las fiestas indias distinguiendo esta vez elementos cristianos, elementos paganos y elementos «mezclados»: «una mezcla de cerimonias tan diversas que unos acuden a nuestra religión cristiana, y otros a la ley vieja y otras *endemoniadas y satánicas inventadas* por ellos». Entre el cristianismo de hoy y el paganismo de ayer, aparece claramente un tercer conjunto de creencias: «esta ensalada y mezcla que de sus antiguas supersticiones y de la ley y ceremonias divinas tienen hecha». Durán tiene la inteligencia de no pensar la parte indígena exclusivamente en términos de supervivencia –la «vieja ley»– y el don de percibir la emergencia de creencias nuevas.[598]

De hecho, no son muchas las voces que denuncian estas mezclas. Las autoridades coloniales, civiles y eclesiásticas, al menos en México, parecen tener problemas mayores. Que el Santo Oficio, experto en supersticiones y en herejías, no tuviera nunca el derecho de perseguir

597. Cervantes de Salazar (1985, pág. 39).
598. Durán (1967, t. I, págs. 17 y 236).

a los indios dice mucho sobre el tema.[599] Los obstáculos lingüísticos, la falta de personal y de tiempo, el desconocimiento del terreno y la resistencia de los indios también explican que tan pocos eclesiásticos se dedicaran a rastrear bajo la apariencia cristiana desviaciones y perversiones diabólicas. Habitualmente, la acusación de idolatría mezclaba desordenadamente lo antiguo y lo nuevo, confundiendo los errores modernos con las creencias y las prácticas de antaño.

A falta de un manual apropiado, no era tan fácil separar las supervivencias paganas de las mezclas nacidas tras la conquista. Las grandes obras de compilación de los religiosos hacen un inventario sistemático de las creencias prehispánicas con el fin de extirparlas, pero se interesan mucho más escasamente por los «errores» surgidos del encuentro del cristianismo con las cosmologías antiguas. Los apéndices de la *Historia general* de Sahagún y los finales de capítulo de la crónica de Durán evocan las mezclas coloniales, aunque el dominico las considera a menudo como una mera eventualidad: «La mezcla que puede haber acaso de nuestras fiestas con las suyas».[600]

En realidad, los medios eclesiásticos no parecen compartir las inquietudes de estos dos monjes. Durán insiste varias veces en la ceguera de sus contemporáneos, «ciegos e ignorantes»,[601] y denuncia la política de silencio y sus argucias. «Algunas personas –que no son tres– dicen que [denunciar las idolatrías] será traer otra vez a la memoria de los indios sus antiguallas y ritos.»[602]

Este laxismo real, esta ignorancia y estas confusiones se explican por razones políticas. La Iglesia regular se enorgullece de haber convertido a los indios y de haber logrado esta conversión. A propósito de las idolatrías y a principios de la década de 1540, el franciscano Motolinía podía proclamar en voz alta: «Quemaron todas sus idolatrías públicas y secretas, [...] donde ha llegado la doctrina, casi nada que sea cosa que se deba hacer cuenta ha quedado [...] casi no hay memoria de todo lo pasado».[603] La Iglesia de los monjes sólo podía admitir unas

599. Solange Alberro, *Société et Inquisition au Mexique, 1571-1700*, México, CEMCA, 1988, pág. 36.
600. Durán (1967, t. I, pág. 17).
601. Ibídem, pág. 237: «De lo cual sienten muy poco los que hablan desde fuera».
602. Ibídem.
603. Motolinía (1971, págs. 87 y 92).

pocas manchas, pues basaba la defensa de sus privilegios y de sus posiciones frente a los obispos y al resto de la sociedad colonial en la convicción de su éxito casi milagroso.



Por lo tanto, la Iglesia no acosó realmente a las mezclas, del mismo modo que no se ensañó sistemáticamente con la idolatría. Tras dos décadas durante las cuales la destrucción de los templos y la caza de sacerdotes idólatras alcanzaron su apogeo, las represiones tuvieron una intensidad y una eficacia limitadas.[604] Esta política, o mejor, esta ausencia de política de extirpación metódica de las creencias y de las prácticas prehispánicas explica en parte la proliferación de las mezclas. Una vez pasado el choque de la conquista, las creencias antiguas se aferraron a los elementos cristianos que se les imponía a las poblaciones vencidas, y esta coexistencia forzada estimuló por todas partes la aparición de mestizajes.



## Sustitución y nuevo uso

A decir verdad, y por paradójico que pueda parecer, la misma Iglesia originó gran parte de las mezclas que «desnaturalizaron» la ortodoxia de su mensaje. Desde hacía siglos, la Iglesia convertía a los paganos imponiendo una nueva fe que había de reemplazar a la antigua y borrarla para siempre. Pero esta política de sustitución sólo podía ser parcial, gradual: tenían que acompañarla obligatoriamente compromisos que establecían fases transitorias, con el fin de facilitar el arraigo del cristianismo. El jesuita Acosta lo expresaba de la siguiente manera: «Es digno de admitir que lo que se pudiere dejar a los indios de sus costumbres y usos (no habiendo mezcla de sus errores antiguos), es bien dejallo, y conforme al consejo de San Gregorio Papa, procurar que sus fiestas y regocijos se encaminen al honor de Dios y de los santos cuyos fiestas celebran».[605]

604. La ejecución en 1538 del cacique de Texcoco por crimen de idolatría es la excepción que confirma la regla. No obstante, este príncipe parece haber sido antes una víctima de intrigas políticas en el seno de la aristocracia india que el blanco de la Iglesia española. Sobre la extirpación de los ídolos, véase Motolinía (1971, pág. 87).
605. José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, 1590, edición a cargo de Edmundo O'Gorman, México, FCE, 1979, pág. 318.

El cálculo era hábil pero arriesgado si los «usos y costumbres», aunque parecieran anodinos, mostraban ser a la postre creencias paganas. ¿Qué ocurriría si lo que los evangelizadores consideraban como una pura diversión –«un género recreación y regocijo»–[606] fuese en realidad una manifestación de los cultos antiguos?

Detengámonos en una de esas intervenciones tan *llenas* de buenas intenciones cristianas. Los monjes, como hemos visto, tomaron pronto la decisión de cristianizar las danzas y los cantos de los indios. Esta diligencia no era nueva en el Occidente católico. La transposición espiritual de textos profanos y populares se practicó mucho en la Europa de la Edad Media, y el Renacimiento y la Contrarreforma siguieron este camino. La música que acompañaba a las poesías y, en particular, a los cantos era casi siempre de origen profano.[607] Una bella y exitosa melodía se convertía en un soporte ideal para la difusión de un texto religioso.

Los mismos poetas transponían a menudo sus obras. En México, en la segunda mitad del siglo XVI, los aficionados a la obra de González de Eslava apreciaban sus canciones populares «divinizadas», es decir, transformadas en poemas religiosos, del mismo modo que sus «romances» en boga y que sus piezas *italianizantes*.[608] La adaptación podía conservar elementos del modelo original, sintácticos o léxicos. El texto original daba con frecuencia nacimiento a varias transposiciones que a veces se alejaban de él considerablemente. Esta técnica literaria que consistía en fabricar *contrafacta* permitía pasar del mundo profano al mundo sagrado. Los misioneros se inspiraron en ella, a veces sin darse cuenta de que su aplicación a la materia indígena modificaba singularmente su alcance. Así, la adaptación no transgredía solamente la frontera que separa lo profano de lo sagrado, lo popular de la esfera docta, sino que también aseguraba transferencias entre dos universos extraños el uno para el otro. No sorprende que esta técnica europea de la hibridación produjera mestizajes.

---

606. Ibídem.
607. El disco del conjunto Mala Punica, dirigido por Pedro Memelsdorff, *Missa Cantinella. Liturgical Parody in Italy, 1380-1410: Matteo de Perugia-Zaccara da Teramo* (Erato, 0630-17069-2) presenta una muestra de esta práctica en la Italia medieval.
608. Entre las que figuran estrofas de Garcilaso de la Vega.

El franciscano Pedro de Gante fue uno de los primeros en ponerla en práctica.[609] La convirtió incluso en un método de evangelización. Para facilitar la cristianización de los indios, el monje decidió sustituir los cantos tradicionales y paganos nahuas por himnos cristianos, pero esta sustitución sólo fue parcial: el texto cambió, pero la melodía siguió siendo indígena. «Les [las historias santas] han traducido los frailes en su *lengua* y los maestros de sus cantares las han puesto a su modo en metro que cuadre y se cante al son de sus *cantares* antiguos.»[610] ¿Algo sin importancia? La parte musical no era sin duda un mero acompañamiento «folclórico» y espiritualmente neutro. Incluso despojada de las palabras que la acompañaban, la música nahua era portadora de un mensaje pagano. Las tonalidades, los instrumentos y los ritmos indígenas contribuían ciertamente a mantener el recuerdo de los rituales anteriores a la conquista. Si los religiosos creían poder distinguir tan bien entre las palabras y la música, es porque estaban convencidos de que las sociedades indígenas, igual que las sociedades cristianas, sabían separar lo profano y lo sagrado, lo que, por otra parte, no se demuestra tan fácilmente en la Europa de la época.[611] Sin embargo, nada prueba que esta distinción tuviese sentido en el México indio anterior y posterior a la conquista.

Por estas diversas razones, los *contrafacta* difundidos por Pedro de Gante y los jóvenes indios que enviaba a pregonar constituyen creaciones mestizas de resonancias dobles, cristianas y paganas, o «antiguas y modernas», según la expresión de Sahagún. La mezcla era tanto más inextricable cuanto que, hasta 1539, estas creaciones se dieron en las primeras iglesias al mismo tiempo que danzas prehispánicas acompañadas de cantos tradicionales.

Si el monje Pedro de Gante fue un pionero del mestizaje, muchos otros lo imitaron en México, en los Andes y en el Brasil de los portugueses.[612] En Perú, durante el último tercio del siglo XVI, los jesuitas

609. Mariner Ezra Padwa, *Peter of Ghent and the Introduction of European Music to the New World*, Santa Fe, Hapax Press, 1993.
610. Motolinía (1971, págs. 91-92).
611. Durán (1967, t. I, pág. 195). El dominico califica los cantares dirigidos a los antiguos dioses como «divinos», como si esta categoría fuese evidente.
612. Esta práctica la aplicarán sin pestañear los jesuitas portugueses de Brasil un cuarto de siglo más tarde: «*Se nos abraçarmos com alguns custumes deste gentio [...] como hé cantar cantigas de Nosso Senhor em sua lingoa pello seu toom e tan-*

«que andan entre ellos han probado ponelles las cosas de nuestra santa fe en su modo de canto». Según ellos, la operación tuvo un gran éxito: «Están [los indígenas] días enteros oyendo y repitiendo sin cansarse».[613]





## ¿Mestizaje o reciclaje cristiano?

Las adaptaciones de las creencias y de las prácticas indígenas a la nueva «realidad» inspiraron manipulaciones más sutiles. En la *Psalmodia* que redactó con ayuda de indios doctos entre 1558 y 1560, y publicada en 1583, el franciscano Sahagún utiliza a menudo el imaginario amerindio para escenificar figuras cristianas: Cristo, la Virgen, san Bernardino, san Francisco y santa Clara.

El lector indígena apenas corría el riesgo de ser desorientado por esta literatura mexicanizada. Santa Clara y san Juan Bautista aparecen en un decorado de verdes montañas y de árboles floridos que esparcen perfumes y calor, sumergidos en un rocío matinal o en una llovizna de plumas de quetzal;[614] y san Juan Bautista se ha convertido en la fuente de energía del mundo florecido, es «el que nos da las flores». Esta atmósfera es extrañamente próxima a la que aureola los *Cantares*. Las evocaciones de la *Psalmodia* y de los cantos indios que celebraban el encuentro de Tonatiuh con san Juan Bautista tuvieron que confundirse pronto en la memoria indígena. La *Psalmodia* destaca por su reconversión de las antiguas deidades amerindias. «Adelante, amigos, pues Venus ha surgido», otra vez la gran estrella (Uei Citlali) del *Cantar* LXVIII. Por mucho que el viento que refresca la escena y destila sus

*ger seus estromentos de musica que elles [usam] em suas festas quando matão contrarios e quando andão bebados: e isto para os atrahir a deixarem os outros custumes esentiais e, permitindo-lhes a aprovando-lhes estes, trabalhar por lhe tirar os outros»*; y, más adelante, *«porque a semelhança é causa de amor»* (carta de Manuel de Nobrega a Simão Rodrigues, Bahía, 1552, en *Monumenta Brasiliae*, Roma, Monumenta Historica Societatis Iesu, t. I, págs. 407-408).

613. Acosta (1979, pág. 317); Mújica Pinilla (1996, págs. 237-239). Sobre la política de la Iglesia peruana, véase Juan Carlos Estenssoro-Fuchs, «La prédication au Pérou: de l'évangélisation à l'utopie», en *Annales, Histoires, Sciences Sociales*, nº 6, noviembre-diciembre de 1996, págs. 1.225-1.257.

614. Louise M. Burkhart, «Flowery heaven: the aesthetic of paradise in náhuatl devotional literature», en *Res*, 21, primavera de 1992, pág. 95.

perfumes se llame Ehecatl, una de las invocaciones de Quetzalcóatl y del lucero del alba, nos encontramos efectivamente en el marco ortodoxo y aprobado por la Iglesia de la *Psalmodia* de Sahagún, gran denunciador de idolatrías y perdonavidas de las mezclas.





En principio, los rasgos amerindios sólo ofrecen decorados en los que se insertan temas cristianos. La evocación de un paraíso florido, lleno de plantas y de flores mexicanas, recrea para los indios una imaginería familiar en la que, no obstante, han desaparecido supuestamente todas las connotaciones paganas, pues han sido absorbidas por una ortodoxia cristiana inequívoca. El texto recicla las aves y la flora prehispánica que en otro tiempo expresaban la realidad suprema del mundo, esa realidad que sólo los rituales y los sacrificios humanos hacían accesible a los sentidos. En el texto, encontramos constantemente una fórmula, *teoyotica*, «en un sentido divino», que indica la lectura espiritual y ortodoxa –nosotros diríamos «políticamente correcta»– que conviene hacer de las metáforas y de las imágenes. ¿Quién es san Juan Bautista? Respuesta de la *Psalmodia*: es «el que *en un sentido sagrado* es la estrella Venus».

Paralelamente a estas traducciones, la pintura colonial contribuyó poderosamente a colonizar el mundo florido prehispánico. Los frescos del convento agustino de Malinalco están llenos de flores y de aves preciosas dispuestas en el seno de una vegetación suntuosamente bella.[615] Del mismo modo que se habían dedicado a inventar una Tebaida americana, los monjes parecen haber deseado la aparición en el Nuevo Mundo de un paraíso terrestre y de un Jerusalén americano destinados a mezclar los imaginarios de los dos mundos.

## Disfraces y fiestas coloniales

Junto a los evangelizadores, otros medios europeos favorecieron la proliferación de la mezcla en la sociedad colonial. Por múltiples razones: unas dependen del sacrosanto respeto al pasado; otras, de costumbres festivas que se remontan a los lejanos fastos de la civilización borgoñona y flamenca; y otras son una expresión americana de las

615. Jeannette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1993.

corrientes de la Europa del Renacimiento sensibles a lo híbrido: la ornamentación manierista y los grutescos.

En todas las sociedades con antiguo régimen, las costumbres nobiliarias constituyen un patrimonio intocable. En una sociedad colonial que hace de la nobleza india su intermediario obligado con las masas mexicanas, el respeto al pasado de las elites locales es una garantía de estabilidad social. ¿Por qué prohibir unas prácticas que perpetúan la memoria de las grandezas de otrora? ¿Por qué abolir unos usos aristocráticos? Forman parte del modo de vida de los nobles y por esta razón parecen tan necesarios como dignos de ser respetados. Los nobles conservaron sus palacios, sus códices, sus costumbres, sus danzas y sus cantos. Por paradójico que pueda parecer, este respeto de la tradición india favoreció la mezcla, pero esta tradición se había modificado mucho, puesto que, en principio, se había expurgado o depurado su dimensión idólatra, y se había adaptado al contexto colonial.

A los europeos les gustaban las fiestas y todo lo que pudiera contribuir a su esplendor. El dominico Durán o el jesuita Acosta veían en las danzas y los cantos indígenas formas de diversión no solamente lícitas sino también indispensables para el bienestar de una sociedad. Esta visión, que las autoridades civiles compartían, estimulaba la perpetuación de las manifestaciones tradicionales y, en mayor medida, su adaptación colonial. En 1557, el cabildo español de México reclama oficialmente que los indios de la ciudad «hagan un regocijo y mitote en la plaza pública». Durante la segunda mitad del siglo XVI, franciscanos, jesuitas, obispos, arzobispos y representantes de la corona se acostumbran a recurrir a los indígenas para amenizar los grandes momentos de la vida colonial. En 1566, con motivo de la ofrenda de una estatua de plata al santuario de la Virgen de Guadalupe, los indios de México cantan el *Canto de los peces*, y los de Tlatelolco el *Canto de guerra*, delante de un público tan distinguido como los jueces de la audiencia y el arzobispo. El mismo año, el virrey Gastón de Peralta asiste a un canto al «estilo de los Axochitlacas», y a una ceremonia de voladores durante la cual, como hemos visto, unos indios se lanzaban desde lo alto de un gran palo y descendían dándole vueltas, con el pie atado a una cuerda.

En principio, estas manifestaciones indígenas están cristianizadas y no vulneran las exigencias espirituales de los monjes. Pero no es su

carácter edificante lo que asegura su éxito. Las danzas gustan porque reúnen trajes multicolores, adornos de plumas, instrumentos curiosos, ritmos poco habituales y bailes antiguos. Son un espectáculo exótico y agradable de ver, y divierten a las masas españolas, negras y mestizas, tan ávidas de nuevas diversiones como los públicos del Viejo Mundo.





El clima del Renacimiento manierista estimula estas manifestaciones. Las danzas indias son efectivamente contemporáneas de las primeras expresiones de un teatro que los autores españoles se esfuerzan por aclimatar a las tierras mexicanas. Con estos autores, los jeroglíficos, las criaturas fantásticas y las alegorías atraviesan el océano al mismo tiempo que los grutescos. Hernán González de Eslava, que desembarca en 1558, obra como pionero al crear numerosas piezas de tema religioso para las fiestas de la joven capital. Los espectadores de los coloquios de González de Eslava son españoles, mestizos e indios. Las «figuras jeroglíficas» que escenifican pueden desconcertar a un público no preparado. El coloquio *Sobre el bosque divino* muestra efectivamente al Hijo de Dios con la apariencia de «un unicornio que bendice las aguas». Se identifica explícitamente a Cristo con el animal fabuloso: «Cristo, Unicornio precioso». La quinta jornada se sitúa bajo el signo del carbunclo, un animal que porta una piedra preciosa en la frente: «Carbunclo es el redentor...». La octava jornada la anuncia la figura de un elefante coronado por una torre, símbolo de la Iglesia militante, y acompañado por un texto que proclama: «Cristo es Elefante fuerte».[616] Mientras que el Cristo de González de Eslava se traviste en elefante, en fénix o en unicornio, tal vez no muy lejos de aquí, en otra plaza o en otro escenario, el papa de los *Cantares* dispara con su cerbatana a unas extrañas mariposas. La alegoría manierista no tiene sin duda el mismo sentido ni la misma sustancia que las formulaciones amerindias, pero ambas consiguen sustentar unos imaginarios suficientemente cercanos para que los espectadores indígenas se pierdan y se orienten en ellos.

La poesía de González de Eslava también utiliza constantemente la alegoría, equiparando sin cesar a Cristo con el sol, y a los santos y la

616. Hernán González de Eslava, *Teatro selecto. Coloquios y entremeses*, México, SEP, 1988, págs. 176 y 204.

Virgen con las estrellas. Muchos rasgos evocan la poesía de los *Cantares*. Como en los cantos indios, la luz que aureola las figuras divinas del cristianismo moviliza una extensa gama de verbos, adjetivos y sustantivos. La alusión al viaje o a alzar el vuelo hacia el cielo es frecuente. El cielo es una corte real regida por Dios, «supremo señor»;[617] es una «venero precioso de aquestas piedras preciosas», una fórmula de la que encontraríamos fácilmente un equivalente en los *Cantares* de los nahuas.

Ahora bien, González de Eslava no es una excepción. En la poesía religiosa española del siglo XVI, las alegorías y las analogías abundan. Rivalizando en astucia a falta de talento, los monjes y los poetas tratan de explicar los misterios divinos mediante imágenes concretas o con «figuras jeroglíficas», otorgando un sentido espiritual a las realidades cotidianas y a las creaciones del imaginario.

## Resbalones y reactivaciones

Esta pedagogía tiene sus peligros, pues basta que la intención se perciba mal para que las imaginaciones se aceleren. Por poco que un mestizo o que un indio floree sobre el sentido del unicornio, del fénix o del elefante, pasando por alto su naturaleza de jeroglífico sagrado y... de decorado teatral, surgirá un Cristo tan fantástico y polimorfo como una divinidad de la India o como la serpiente emplumada de los antiguos mexicanos. Veinte años después de la conquista, a un observador español ya le inquietaban las posibles consecuencias del aprendizaje del latín y de las ciencias por parte de los indios: «Esta tierra se volverá la cueva de las Sibilas y todos los naturales della espíritus que lean las ciencias». Con una formación en latín y en autores clásicos, los doctos nahuas podían volverse incontrolables.[618]

La Iglesia quería perseguir las mezclas, pero preservando partes enteras de las prácticas antiguas que hubiese adaptado a un marco cristiano y occidental. Pero a la menor flaqueza o ambivalencia, esta

617. González de Eslava (1989, págs. 58-59).
618. Carta de Jerónimo López al emperador, México, 20-X-1541, en *Colección de documentos* (1971, t. II, pág. 150).

política podía tener resultados imprevistos y consecuencias irreparables.

Al conservar melodías, ritmos y acompañamientos instrumentales prehispánicos, la Iglesia favorecía una cohabitación de las formas y de los contenidos. Y, lo que es peor, al confiar la difusión de estos cantares cristianizados a jóvenes indios cuyo cristianismo era todavía frágil y que casi siempre estaban expuestos a las presiones de su círculo, los misioneros corrían el riesgo de perder el dominio de los rudimentos que pretendían inculcar a las poblaciones neófitas. Cuando la Iglesia empujaba a los indios a cristianizar costumbres antiguas, exponía deliberadamente estas prácticas a la influencia del cristianismo. Pero sometía igualmente los préstamos cristianos a vecindades peligrosas. En otras palabras, la misma Iglesia fue la que creó las condiciones de un mestizaje sin protección.

Sin embargo, algunos de sus miembros eran conscientes de ello. El perspicaz Diego Durán sabe que las manifestaciones indias, ya sean incentivadas o simplemente toleradas, pueden comportar referencias idólatras. Esto mismo ocurre cuando un indio se mezcla en las danzas vestido como su ídolo y, a escondidas, le dirige cantos que se le dedicaban en otro tiempo.[619] Por lo tanto, la desconfianza es de rigor: «Quizá podría acontecer agora y quizá ha acontecido». En realidad, incluso las manifestaciones aparentemente más vigiladas se apartaban a veces del camino de la ortodoxia. ¿En qué pensarían los indios cuando, antes de ejecutar una danza por petición expresa de los franciscanos, iban a buscar sus adornos y sus insignias a Cihuateocaltitlán, el «Lugar del templo de las Mujeres»?[620]

El culto de la Virgen y de los santos suscitaba también resbalones inquietantes. Cuando, en 1556, el arzobispo de México, Alonso de Montúfar, trató de propagar el culto de Nuestra Señora de Guadalupe entre los indios, provocó un clamor de indignación en la orden de los franciscanos. Se le reprochó que incitara a los indios a adorar una ima-

619. «Avisen y sepan los ministros el gran mal que entre esta gente podría ser que hubiese disimulado vistiendo en las danzas algún indio al modo que su ídolo solía estar. Y esto con mucha disimulación festejándole y cantándole cantares apropiados a las excelencias y grandezas que de él fingían» (Durán, 1967, t. I, pág. 18).
620. Según el diario de Juan Bautista, citado en Miguel León-Portilla, *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl*, México, UNAM, 1985, pág. 59.

gen material, «darles a entender que esa imagen era Dios», lo cual suponía difundir nuevas idolatrías. A los ojos de los monjes, la iniciativa del prelado era una catástrofe. Sólo servía para sembrar la confusión entre los fieles poco preparados, a menudo todavía propensos a creer que Santa María era un término genérico que se aplicaba a todas las imágenes cristianas. «Sembrar gran confusión y deshacer lo bueno que se había plantado»: de esta manera el provincial de la orden fustigaba a la más alta autoridad eclesiástica en Nueva España. Tras el escándalo provocado por esta polémica, estalló la rivalidad que enfrentó a la Iglesia secular con unos monjes aún todopoderosos. Chocan entre sí varias concepciones del cristianismo y de la devoción. Con su piedad mariana y sus imágenes milagrosas, la Contrarreforma todavía no ha logrado aplastar las veleidades reformistas y erasmistas de la Iglesia de los monjes. Estos conflictos son muy conocidos, pero se olvida que estas tensiones en la cima mantenían situaciones de «confusión» y de incertidumbre que dejarían un rastro duradero en el cristianismo de los indios.[621]

Los defensores del culto de la Virgen de Guadalupe no terminaron de una vez con los reproches y las censuras de los monjes. En su *Historia general*, el franciscano Sahagún lleva a cabo una crítica acerba. Empieza por recordar que este culto mariano se había desarrollado en el emplazamiento de un santuario prehispánico consagrado a la diosa Tonantzin que en otro tiempo había sido el centro de una importante peregrinación.[622] Pero lo que denuncia no son estos antecedentes indígenas. Se enfrenta con los predicadores españoles que dan a Guadalupe el nombre de Tonantzin, pues este vocablo «significa a aquella Tonantzin antigua». «Es cosa que se debía remediar porque el propio nombre de la Madre de Dios Señora Nuestra no es *Tonantzin* sino *Dios y Nantzin*.» Dicho de otro modo, los mismos sacerdotes de la Iglesia católica son los responsables de equiparar a la Virgen con la diosa antigua, como en otros lugares son responsables de la identificación de san Juan con Tezcatlipoca, o de santa Ana con la diosa Toci.[623]

---

621. Gruzinski (1990, págs. 152-157) (trad. cast.: México, FCE, 1994, págs. 104-133).
622. Este santuario está ligado a un culto de las montañas: «Avirtiendo que aquel beneficio de la lluvia les viene de aquellos montes [las gentes] tuviéronse por obligados de ir a visitar aquellos lugares y hacer gracias a aquella divinidad que allí residía».
623. Sahagún (1977, t. III, págs. 352-353).

La confusión entre la Virgen y Tonantzin se califica incluso de «invención satánica». No podía ocurrir de otro modo, ya que la misma predicación y sus aproximaciones son las que desencadenan este proceso de mestizaje. Sahagún estima que el equívoco y el error cometido en la designación indígena de la Virgen son los que engendran y disimulan la idolatría. Esta manipulación demoníaca estimula el retorno al pasado al reactivar prácticas antiguas: «Vienen ahora a visitar a esta Tonantzin de muy lejos, tan lejos como de antes, la cual devoción también es sospechosa». Lejos de percibir una discontinuidad radical entre las creencias y los cultos, los indios están convencidos de lo contrario, de que «es aquello conforme a lo antiguo», con lo que viven en una ilusión. Es necesario sacarlos «del engaño que padecen». Según ellos, lo «antiguo» y lo «moderno» no solamente no se oponen, sino que el presente cristiano también reaviva y valida un pasado pagano que termina por vencer: «Mas se cree que vienen por lo antiguo [culto] que por lo moderno».[624] Cabe recordar aquí cómo la sacralización cristiana de la pirámide de Cholula podía relanzar viejas creencias prehispánicas.

La difusión de la imagen cristiana, sin embargo, se llevó a cabo a costa de la destrucción brutal y espectacular de los ídolos mexicanos. Esta imposición excluía cualquier compromiso con los objetos de culto indígenas, pues, en principio, las imágenes de los indios eran «imágenes malvadas, engañosas, sucias y abominables». Como objetos despreciables o presencias demoníacas, todos los ídolos estaban condenados a la aniquilación. Ahora bien, es evidente que los indios no siempre percibieron la diferencia que separaba a las imágenes cristianas de las «imágenes» indígenas. La sustitución de los ídolos por imágenes de santos sólo podía conducir a equívocos y provocar aproximaciones, e incluso contactos, que no siempre estaban del todo faltos de fundamento.[625] Los indios trataban a las nuevas imágenes del mismo modo que a las estatuas y pinturas prehispánicas. La mirada que dirigían a los cristos, las madonas y los santos dependía de una forma de mirar afianzada desde hacía siglos, por no decir milenios.

624. Ibídem, pág. 353 (trad. cast.: págs. 104-133).
625. Sobre la presencia del equívoco y de la confusión en toda transferencia de orden visual, véase Gruzinski (1990, *passim*) (trad. cast.: México, FCE, 1994, págs. 104-133).

Para los misioneros, que se sentían escandalizados, estos neófitos les devolvían un culto idólatra; en otras palabras, inventaban una práctica mestiza.





Al pedirles a los *tlacuilos* que pintaran grutescos, los monjes españoles les daban pie a explotar el exotismo y a practicar la mezcla, lo que permitió a los indios retomar temas de origen prehispánico y volver a darles vida y quizá también una nueva aura. Los animales pintados o esculpidos que acompañan a la representación de los santos en la mejor tradición cristiana se prestaban a innumerables manipulaciones, hasta el punto que terminaron por constituir un obstáculo para la cristianización. En 1585, el doctor en teología Ortiz de Hinojosa deplora estas confusiones y solicita que se prohiba pintar o esculpir demonios, caballos, serpientes y efigies del sol y de la luna, «como se haze en las ymágenes de sanct Bartolomé, sancta Martha, Santiago, sancta Margarita», por más que esta iconografía se admita en toda la cristiandad, pues «estos animales denotan las proezas de los sanctos, las maravillas y milagros que probaron por virtude sobrenatural [...], estos nuevamente convertidos no lo piensan así antes se buelven a las ollas de Egipto [a los buenos viejos tiempos]». Es difícil desengañarlos, «especialmente los viejos que mamaron en la leche la ydolatría».[626]

La conquista lingüística tuvo repercusiones parecidas. Las aproximaciones y las ambigüedades de las traducciones eran tan perniciosas como los fallos de la guerra de las imágenes. En 1572, fray Domingo de la Anunciación denunciaba este peligro a la Inquisición.[627] Traducciones erróneas que mencionaban la santa Trinidad incitaban a veces a los indios a proferir verdaderas herejías. ¿Se la podía convertir en una divinidad llamada con tres nombres diferentes, como sugería el *Vocabulario* de Molina, una obra sin embargo autorizada y ampliamente difundida en el clero español? A las traducciones discutibles propuestas por los monjes se añadían las que imaginaban los indios doctos y que circulaban en forma de manuscrito sin que el clero pudiese controlarlas.

---

626. José A. Llaguno, *La personalidad jurídica del indio y el III concilio provincial mexicano*, México, Porrúa, 1963, pág. 201.
627. Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, FCE, 1982, pág. 84.

Si la cristianización de los elementos indios daba fácilmente lugar a mezclas, la denuncia explícita de las cosas del pasado reactivaba creencias y prácticas antiguas –«traer otra vez a la memoria de los indios sus antiguallas y ritos»–[628] y podía tener idénticas consecuencias. Una y otra vez el resultado era diametralmente opuesto al que la Iglesia perseguía: el paganismo, en lugar de difuminarse, se reavivaba. A menos, lo cual no era mucho mejor, que se provocara una situación de indeterminación. Algunos indios se hicieron eco de ella junto a los monjes. Desorientados, confesaban hallarse *nepantla*, perdidos entre dos mundos, sin saber muy bien «a qué santo encomendarse», a las divinidades antiguas o a las de los invasores.[629]

## Occidentalización y acomodaciones

Todas estas observaciones nos invitan a revisar nuestra manera de considerar la colonización de América. La occidentalización no fue solamente una irrupción destructora o una empresa normalizadora, puesto que participó en la creación de formas de expresión mestizas. Su participación es calculada e involuntaria a la vez, pero innegable.

Por lo tanto, la política de sustitución no siempre se salda con un efecto de tabla rasa, sino todo lo contrario. No todo lo antiguo se ve reemplazado y, de ordinario, lo que subsiste se mezcla con lo que la Iglesia logra imponer, con lo que los indios tienen a bien conservar, con lo que son capaces de asimilar o con lo que no han podido rechazar. Se comprende la exasperación o la amargura de un Bernardino de Sahagún, que al final de su vida llega a escribir que «en el fundamento de esta nueva Iglesia es cosa clara que todo es falso».[630] Este diagnóstico infinitamente pesimista demuestra las limitaciones de una cristianización pura y dura. Pero refleja una realidad aún más inconfesable, pues señala en negativo el triunfo de las adaptaciones y de las acomodaciones.

628. Durán (1967, t. I, pág. 237).
629. Ibídem.
630. *Arte adivinatoria*, fol. 101 v°, facsímil, en los *Cantares mexicanos*, 1994. Véase también Jesús Bustamante García, *Fray Bernardino de Sahagún. Una revisión crítica de los manuscritos y su proceso de composición*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990, págs. 375-377.

La colonización española fue una negociación ininterrumpida, una serie de compromisos con la realidad india. El gigantismo de América, la explotación de los recursos del país, la falta de instrumentos de represión y la estabilización de una sociedad en transformación imponían acomodaciones continuas en todos los dominios. La cuestión de las danzas y los cantos indios sólo es un ejemplo de ello. ¿Qué se podía hacer con estas prácticas ligadas tan estrechamente a los cultos paganos, pero que también tenían una dimensión social, política y «artística» de gran importancia? Los evangelizadores, como hemos visto, estaban convencidos de que las danzas y los cantos eran indispensables para la vida social y el bienestar de la colectividad. Por lo tanto, había que lograr un compromiso para que las danzas y los cantos, profanos o sagrados, se volviesen aceptables. También sería necesario vencer dos grandes obstáculos, el primero de orden conceptual y el segundo de orden práctico. ¿Cómo imaginar una práctica adaptada a las realidades locales, cómo establecerla y, sobre todo, cómo lograr su admisión íntegra por parte de los indios? Estas cuestiones exigían negociación.

La cartografía colonial proporciona otro ejemplo de estos compromisos que dan a los mapas mexicanos ese «encanto híbrido» que tan bien describe Duccio Sacchi.[631] Los españoles no solamente encargaron el establecimiento de sus mapas a pintores indios, sino que también aceptaron que figuraran en ellos signos, que apareciera en ellos una manera de concebir y de representar el territorio fuertemente influida por los hábitos indígenas.[632] Los mapas indios de la segunda mitad del siglo XVI sintetizan los esfuerzos de los distintos grupos, caciques, «encomenderos» españoles, «colonos» europeos y funcionarios de la Corona, los cuales tratan de repartirse el control del territorio: los españoles dejan un margen de maniobra bastante considerable a sus interlocutores indígenas, y estos últimos garantizan la inserción de su comunidad en el sistema de derecho castellano y de las nuevas circunscripciones administrativas.[633] El plano de Cholula –que hemos

631. Sacchi (1997, pág. 132).
632. Los indios pintan sistemáticamente la ciudad y su territorio, mientras que los españoles parecen contentarse con una vista esquemática del centro urbano.
633. Sacchi (1997, págs. 130-132 y *passim*).

examinado en el capítulo 9– ofrece uno de los ejemplos más consumados de compromiso entre exigencias contradictorias y tradiciones irreconciliables *a priori*. Como hemos visto, esta colaboración puede disimular muchas nostalgias y segundas intenciones.





Todo compromiso instaura un equilibrio a menudo pasajero e inestable. No sólo depende de una relación de fuerzas siempre precaria, sino también de las interpretaciones que cada parte da al acuerdo obtenido. En México, la persistencia de una nobleza india activa, que ejerce de intermediario obligado entre las masas indígenas y los conquistadores, explica la fuerza de los mestizajes concebidos en su seno, del mismo modo que el dinamismo convertidor de los monjes da cuenta de su capacidad de destruir y de recuperar posteriormente elementos autóctonos para cristianizarlos. Este contexto político favorece la vitalidad de un Renacimiento indio cuyas producciones hemos descubierto al hilo de estos capítulos. La nobleza india, fortalecida por el papel que conserva, mantiene una determinada cantidad de lazos con el pasado pagano, del que extrae su prestigio y su legitimidad. La Iglesia se amolda a ello en la medida en que la nobleza se adhiere al cristianismo y le aporta su apoyo.

Las dificultades crecientes que padecieron estos dos medios a partir del último tercio del siglo XVI tuvieron consecuencias decisivas y funestas para el *estatu quo*: la desaparición de gran parte de los pintores y de la *intelligentsia* india, el sofoco de la colaboración con la Iglesia regular y el deterioro de las posiciones de la nobleza india barrieron los compromisos a los que se había llegado progresivamente. Otras disposiciones con otros actores conducirán a la creación de una América barroca, cuya historia, desde este punto de vista, también está por hacer.

## El control de los mestizajes

Las estrategias adoptadas por la Corona y la Iglesia pueden implicar tanto la repulsa como la selección, tanto la extirpación como nuevos usos o compromisos. La occidentalización, lejos de ser incompatible con el mestizaje, parece inseparable de él. ¿Hasta qué punto? Hemos de preguntarnos ahora por la frontera que separa la manipulación

deliberada o resignada de elementos indígenas de la emergencia de un complejo autónomo de destino imprevisible. Dicho de otro modo, ¿cuál es el umbral más allá del cual los procesos desencadenados, provocados o simplemente tolerados se escapan de las autoridades coloniales?

Esta cuestión añadida complica la que nos planteábamos sobre el límite que separa la mezcla de la innovación.

Los factores políticos y sociales pesaron considerablemente en la aparición y la evolución de las mezclas, pero no se limitaron al juego de los compromisos o a la historia de las relaciones de fuerzas en el seno de la sociedad colonial. Las inconsecuencias y las ilusiones de las políticas a veces contradictorias que se sucedieron, los cálculos fallidos, las iniciativas poco afortunadas y los «errores de apreciación» crearon situaciones confusas e imprevistas que, a su vez, influyeron en la selección de los elementos, en su interpretación y en su disposición. El escándalo que suscitó el culto de la Virgen de Guadalupe, promovido por el arzobispo Montúfar, es un ejemplo de estos fracasos e indica que la evolución de los mestizajes no se puede reducir al juego, relativamente ordenado, de las políticas de occidentalización y de las reacciones indígenas. En algunos casos, los cambios de rumbo de la evangelización también sembraron la confusión. Cuando, durante el último tercio del siglo XVI, la Iglesia peruana empezó a perseguir las creencias y las prácticas que ella misma había difundido durante la primera cristianización de los Andes, unas mezclas que originariamente se tenía por cristianas cayeron en las tinieblas de la idolatría y en una clandestinidad que les confería un estatuto muy distinto. La imprevisión y los accidentes que resultaron de estos giros bruscos, o de estos fracasos, pesaron tanto como la intervención o la manipulación calculada.

Pero otro factor explica que los mestizajes puedan eludir la influencia de los que los han desencadenado. La creación mestiza genera procesos internos que la arrancan de sus iniciadores. No porque las dinámicas propias de la mezcla puedan anular totalmente las presiones del medio, sino porque son capaces de modificarlas o de neutralizarlas duraderamente.

Hemos visto que el estilo de los grutescos engendra híbridos espontáneamente, y que la tradición manierista, emparejada con la

tradición india, multiplica las posibilidades de mezcla: el repertorio a disposición de los artistas adquiere un tamaño sin precedentes y las combinaciones que pueden contemplar aumentan casi infinitamente. Por lo tanto, su efecto en los imaginarios es cada vez menos manejable. Recordemos que en la segunda mitad del siglo XVI, en México, el poeta castellano González de Eslava no vacila en mostrar a Cristo con los rasgos de un unicornio en el seno de la mejor tradición occidental. En la misma época, en la misma ciudad, pero inspirándose en la tradición prehispánica, la *Psalmodia* del franciscano Sahagún hace del Hijo de Dios un jade precioso, centelleante como un sol, y de su santa madre una flor que brilla en los primeros destellos del alba. Los ángeles que acogen a Cristo en el cielo se vuelven «espátulas rosadas», «ángeles-espátula divinos».[634] La proliferación de los temas mestizos se beneficia de la simplicidad y del automatismo de los mecanismos de asociación. Las asociaciones del franciscano caen en el dominio de las metáforas cristianas por la mera presencia de la expresión *teoyotica*, que, como hemos dicho, en náhuatl significa «al modo divino», «en un sentido sagrado». Explícita o implícita, esta expresión vincula todas las evocaciones tomadas de la tradición amerindia con una trascendencia cristiana que conduce directamente al Dios único y todopoderoso. Este vínculo supone evidentemente que los neófitos ya han asimilado previamente las nociones cristianas de lo divino, lo sagrado y lo sobrenatural. De ahí los límites de este artificio.

Otros procedimientos igualmente elementales atraen a los materiales indios hacia la esfera cristiana. Se trata de meros acoplamientos de términos –uno español y otro náhuatl–, donde el primero está destinado a atraer, afianzar o mantener en el registro cristiano la entidad pagana designada por el segundo. Éste es el caso de la pareja *teyolia/anima*, que establece una equivalencia entre el corazón amerindio y el alma cristiana. Sin embargo, originariamente estas nociones corresponden a entidades y creencias sin ninguna relación entre sí. Para los antiguos nahuas, el *teyolia* era una de las tres fuerzas vitales que habitaban en el cuerpo del hombre y en las montañas y los lagos. Al morir un individuo, su *teyolia* iba al Mictlan, al Tlalocan o al cielo

634. *Santoral mexicano*, 13 r°-15 v°, citado en Burkhart (1992, págs. 102-103).

del Sol, sin que los méritos terrestres determinaran su destino.[635] Nada que ver, por consiguiente, con el alma cristiana, a menos que caigamos en enunciaciones heréticas. Con el mismo ánimo, la *Psalmodia* asocia la rosa de Castilla con la caléndula prehispánica –el *cempohualxochitl*–, lo que suponía vincular una planta querida por la hagiografía cristiana con una flor que encontramos en todas las grandes celebraciones prehispánicas.[636] La rosa se convertía en la «caléndula de Castilla», *Castillan cempohualxochitl*. La interpretación ortodoxa dependía, una vez más, de la educación y la sensibilidad del oyente indígena y de su nivel de asimilación del cristianismo.

## La inestabilidad de las mezclas

El *teoyotica* y el acoplamiento de las nociones son indiscutiblemente atractores modestos pero eficaces que permiten apropiarse de las expresiones y los conceptos indígenas. El resultado no siempre es el previsto por los misioneros. En general, esta facilidad de asociación se salda con la inestabilidad de las mezclas así obtenidas. En todo momento se puede cruzar el umbral entre la mezcla cristianizada y las «aberraciones» del «error». La ignorancia del sentido otorgado por la Iglesia a la cláusula *teoyotica*, un mero desplazamiento de acento –del elemento cristiano al elemento amerindio en el seno de la pareja alma/corazón (o rosa/caléndula)–, basta para propulsar la mezcla al campo de lo que los monjes llamaban idolatría. La morfología inestable de la mezcla depende indudablemente de esta fragilidad que se multiplica a través de innumerables aproximaciones.

La asociación de elementos que resulta de la reunión de unas experiencias muy alejadas en un contexto sometido a fuertes tensiones –la sociedad colonial– es siempre susceptible de mutaciones bruscas. Efectivamente, es poco común que la mezcla, siempre de creación reciente, cristalice en formas que permitan su fijación y su transmisión controlada. La diligencia que ilustra la *Psalmodia christiana* de

635. López Austin (1980, t. I, pág. 378).
636. Sahagún (1977, t. II, libro II, cap. XXVI, 14, pág. 173); Burkhart (1992, pág. 91).

Sahagún es excepcional. Las aproximaciones que surgieron de la imaginación del monje y de la de sus colaboradores indígenas gozaron de un doble soporte, manuscrito e impreso, pero la mayoría de los textos de inspiración eclesiástica –catecismo o vidas de santos– se quedaron en manuscritos. Son aún menores la perennidad y el dominio de las asociaciones difundidas por los sermones de los curas españoles. Al circular *oralmente*, los nombres indígenas que los predicadores dan a los santos del panteón cristiano se convierten en aproximaciones que generan los «errores de interpretación» que vilipendia Bernardino de Sahagún.

El pincel o las cinceladas en la piedra fijaron otras asociaciones. ¿Eran suficientes para que arraigara duraderamente una interpretación cristiana? A la vista de todo el mundo, en la fachada de las iglesias, rodeando los pórticos, motivos esculpidos recuperados del pasado prehispánico cohabitaban con la iconografía cristiana y los adornos de inspiración europea. Hoy en día, aún podemos admirarlos en muchas poblaciones mexicanas, pero ¿qué sentido hemos de darles? Estas asociaciones casi siempre forman parte de conjuntos decorativos esculpidos por los indígenas. En algunos casos, la intervención de los religiosos debía de prevenir los desvíos en la interpretación: la representación de las plagas de Cristo sobre el blasón de los franciscanos encontraba así en la simbología prehispánica la sangre preciosa vertida en el sacrificio humano. En principio, los monjes estaban ahí para explicar el significado de la nueva sangre divina. Pero las innumerables flores que decoran las columnas y los arcos probablemente atrajeron mucho menos su atención. Al abrigo de su pertenencia al registro más inocente de la decoración, los motivos antiguos entrañaban ciertamente significados o sugerían interpretaciones del cristianismo que se alejaban de la ortodoxia y reavivaban creencias ancestrales. Por lo tanto, lejos de anclar la representación en un terreno cristiano, la perennidad de la piedra podía servir a fines opuestos a los que se predicaba.[637]

637. Reyes-Valerio (1978, *passim*).

¿Juega a favor del paganismo antiguo la inestabilidad debida al hecho de que el mestizaje es una mezcla cuyos significados varían? ¿Marca esta propiedad un verdadero retorno al mundo amerindio al provocar reminiscencias que se escapan de la ortodoxia cristiana? No creemos que así sea, al menos por dos razones. A fuerza de asociar el paraíso cristiano con el cielo amerindio, y de multiplicar los puentes entre el Antiguo Testamento, el Nuevo y el imaginario prehispánico, los universos de creencias cohabitan y se penetran mutuamente. A fuerza de sumergir a los santos cristianos en el mundo florido y centelleante de los antepasados paganos, la *Psalmodia* de Sahagún instala en él criaturas nuevas que, a pesar de no ser suficientes para cristianizar el más allá prehispánico, son lo bastante prestigiosas e invasoras para modificar las creencias amerindias. La incorporación sistemática de divinidades cristianas podía incluso reanimar creencias prohibidas. Sin embargo, este más allá pagano, como también el de los *Cantares*, ya no era el mismo de antes de la conquista.



El antiguo paganismo ya no tenía *los medios* para restablecer una «ortodoxia» o una «pureza» que, por otra parte, nunca habían sido objeto de preocupación. A falta de predicadores de los ídolos, de colegios *calmecac*, de medios de difusión y de imposición, los ritos y las creencias de antaño se veían expuestas a interpretaciones cada vez más «contaminadas» e inspiradas en la fe de los vencedores. Hemos visto que, en la década de 1580, los informantes indígenas del mestizo Diego Muñoz Camargo hacen del paraíso de la diosa Xochiquétzal una corte de placeres celestes que no debía de disgustar a un español del Renacimiento.

La proliferación y la inestabilidad de las mezclas terminan por arrancarlas de las tradiciones y de los medios de los que provienen los elementos que reúnen. Aparentemente, la Iglesia mexicana sólo podía elegir entre una tolerancia distante y una extirpación impracticable a la que nunca se decidió. Parece que los intentos de Sahagún de arrojar una duda sobre el nuevo culto de la Virgen de Guadalupe, asociando su nombre indígena Tonantzin con una terrorífica diosa amerindia, Cihuacoatl, no tuvieron mucho eco. La difusión de nuevas mezclas ofrecía una tercera solución. La Iglesia aún tenía la posibilidad de

tomar las riendas de la situación favoreciendo sin descanso nuevas asociaciones susceptibles de centrar las expectativas de las poblaciones indígenas. El segundo lanzamiento del culto de la Virgen de Guadalupe en 1648 es un notorio ejemplo de ello cuyo éxito a muy largo plazo es indiscutible. Hay que interpretar desde esta perspectiva la empresa de los canónigos de la catedral de México, que construyen una versión «india» de las apariciones de la Virgen, y terminan por darle la solidez de un dogma.





En cuanto a los indios, su capacidad de acción no es en absoluto inexistente, sino extremadamente variable. No se trata de volver a tiempos pasados: la historia es irreversible. La forma en que podían hacerse cargo de las mezclas que se les imponía, o desarrollar sus propios mestizajes, dependía de la libertad de acción que les dejaban los curas españoles y del grado de hispanización de las elites que encabezaban la comunidad, pero también de la imaginación de los «curanderos» y de otros técnicos de lo «sagrado» que ejercían en la región, sin ser por ello especialistas en los mundos antiguos. Los «curanderos» introducían materiales cristianos con una eficacia muy superior a la de los curas de indios. Las nuevas acomodaciones, reclamadas por un cristianismo barroco, y la desaparición de las elites que habían permanecido cerca del mundo prehispánico no tardaron mucho en barrer las dosificaciones realizadas durante el siglo XVI. Otras construcciones mestizas sucedieron a las que expresaban los *Cantares* y los frescos. Pero para que los indios recuperasen el dominio de las mezclas, fue preciso un despertar demográfico y un sobresalto colectivo dirigido por uno de ellos, tan audaz como imaginativo: en plena mitad del siglo XVIII, el movimiento de Antonio Pérez en torno al culto de la Virgen de Popocatépetl originó nuevas mezclas que durante un tiempo eludieron la vigilancia de la Iglesia. Esta experiencia efímera, que fue rápidamente ahogada por la represión, ratifica la fragilidad de las mezclas.[638]

638. Gruzinski (1985, págs. 109-179). Esta fragilidad de las mezclas explica que George Kubler eluda deliberadamente el fenómeno con el pretexto de que la colonización erradicó toda forma de «supervivencia» del arte precolombino, y de que lo poco que de él sobrevivía sólo se había perpetuado de una forma envilecida y «degradada». «Durante este proceso, el diseño original pierde articulación, jerarquía, variaciones e individualidad en estilizaciones cada vez más esquemáticas» (a propósito de los pilares esculpidos de Tlalmanalco, en G. Kubler, 1985, pág. 67). Esto supone pensar la transformación de una tradición exclusivamente en términos de extinción y de decadencia.

Por lo tanto, el mestizaje parece móvil, inestable y rápidamente incontrolable. Sólo se puede combatir tratando de aniquilarlo -tarea generalmente imposible- u oponiéndole una nueva mezcla, una nueva fórmula, que, a su vez, terminará por burlar a sus promotores. La complejidad de los mestizajes y la desconfianza que suscitan se deben probablemente a esta «naturaleza» caprichosa, que a menudo hace de sus creadores verdaderos aprendices de brujo entrenados para los caminos más imprevisibles. Como fenómenos sociales y políticos, los mestizajes armonizan de hecho tal cantidad de variables que enredan el juego habitual de los poderes y de las tradiciones, se escurren entre las manos del historiador que los acorrala o son despreciados por el antropólogo aficionado a los arcaísmos, a las «sociedades frías» o a las tradiciones auténticas. Esta complejidad está igualmente ligada a los umbrales que la mezcla franquea en un determinado momento de su historia, bien porque se transforma en una nueva realidad, o porque adquiere una autonomía imprevista. Sin duda existen lazos entre estos diferentes umbrales y los atractores de los que el mestizaje es un resultado. El lector nos permitirá reservar esta cuestión para una próxima obra, y volver, para concluir, al mundo que nos espera.

CONCLUSIÓN

# *Happy Together*

*Un maravilloso arcángel se nos apareció en sueños. Nos hizo saber que el talismán muiraquitã que había perdido estaba en las apreciadas manos del doctor Venceslau Pietro Petra, súbdito del virreinato de Perú y de origen decididamente florentino como los Cavalcanti de Pernambuco.*

*Carta del emperador Macunaíma a las Amazonas,*
São Paulo, 30 de mayo de 1926

De Asia a América, *Happy Together* (1997) es la historia de dos chinos que tratan de sobrevivir y de amarse en Buenos Aires sobre un fondo de tangos de Astor Piazzola. Al mirar desde China esta tierra de América, el cineasta de Hong Kong Wong Kar-wai intenta romper el marco en el que, desde hace varios siglos, Occidente trata de encerrar a América latina.

Esta mirada asiática revela nuevas circulaciones, extrañas a las herencias de la modernidad occidental e indiferentes a las rutas históricas de la colonización. Buenos Aires y Hong Kong, las dos ciudades que reúne *Happy Together*, no tienen gran cosa en común, aparte de ser dos ex colonias de la Europa occidental. Buenos Aires es una puerta de América, nacida de la dominación española y de la emigración europea al hemisferio sur, mientras que Hong Kong es una puerta de Asia, hasta hace poco bajo dominación británica y hoy en día en equilibrio entre China y Occidente. También es la imagen de una sociedad en suspenso.

El desplazamiento que lleva al cineasta de Hong Kong a Buenos Aires pulveriza el exotismo que sigue cegando a la percepción euro-

pea y estadounidense de América latina, una percepción siempre dispuesta a extasiarse con el margen, la diferencia y la alteridad. ¿Cómo lo logra Wong Kar-wai? Los bares de tango de Buenos Aires, las cataratas del Iguazú o las fotos de Patagonia no introducen ningún color local ni suponen una toma de distancia. Dibujan un espacio que el cineasta reinventa, a la vez argentino y no argentino, tan real y tan ficticio como los más allá compuestos de los *Cantares*, como si las referencias geográficas dejaran de serlo para convertirse en piezas de un universo que se vuelve a crear. A esto se añaden imágenes nuevas, por su textura, su velocidad o su lentitud, que rompen con nuestras maneras habituales de ver. Creación, hibridez, mestizaje, ¿podemos extender a esta obra contemporánea las observaciones efectuadas en nuestra odisea italo-mexicana?

## El cine de Hong Kong

Las imágenes de *Happy Together* figuran entre los testimonios más vivaces de los mestizajes y de las hibridaciones que Hong Kong produce en este final de siglo. Pero pertenecen primero a una cinematografía que, desde su nacimiento, ejemplifica las relaciones entre Asia y Occidente en todos los tonos. En esta parte del mundo, el cara a cara entre el Oriente y el Occidente modernos es tan espectacular como el enfrentamiento, cuatro siglos antes, entre la Europa ibérica y la América india. Y no porque el choque sea mucho más reciente. En el siglo XVI, portugueses, españoles, japoneses y chinos ya se encontraban y se oponían en este extremo de Asia. Como decíamos en otro lugar, «los mestizajes de Asia contrastan con los mestizajes americanos. Si los segundos construyen una sociedad mezclada a escala continental –América–, los primeros ya bosquejan mezclas planetarias, simbolizadas por las vueltas al globo que seres y familias realizan arrastrados por las corrientes de una economía mundial».[639]

En el siglo XX, estos fenómenos adquieren una envergadura distinta, de la que la creación cinematográfica nos proporciona un brillante

639. Bernand y Gruzinski (1993, t. II, pág. 492).

ejemplo. La imagen ofrece nuevamente un campo privilegiado para la observación del resultado de los tropiezos y de los encuentros. Por lo tanto, no nos sorprende tanto hallar observaciones, de críticos y cineastas, que confirman las cuestiones que estamos abordando desde el principio de esta obra. En 1997, en una entrevista, John Woo respondía: «No creo que mis filmes se basen en una sola cultura. En realidad, nunca lo han hecho. He estado siempre a caballo entre Asia y Occidente».[640] En una de sus obras maestras, *The Killer* (1989), una estatua de la Virgen sufre un sortilegio que suscita el siguiente comentario:





> [La estatua] evoca tanto el cristianismo como los votos de pureza de los caballeros del Wu Xia Pian [la caballería china], y su destrucción representa la última blasfemia, pero también la unificación simbólica de los dos mundos [...]. [La secuencia] resume el universo múltiple de un cineasta a la vez chino y cristiano, y su visión sincrética de las emociones humanas.[641]

Las metamorfosis que ha experimentado el filme de sables chino en los últimos treinta años son un testimonio de estos cruces de influencias que desembocan en *remakes* o en recreaciones en cascada. Podemos recorrer su historia como recorremos la de los mestizajes mexicanos. El género ya había vivido una evolución agitada, compuesta de apogeos brillantes y declives rápidos, cuando, en 1965, el productor Run Run-shao resucitó el filme de caballería inspirándose en filmes japoneses de la misma línea, los *chambara*, y en los *westerns* norteamericanos. La inyección de elementos «exóticos» en una trama de origen tradicional, pero ya profundamente transformada por la novela histórica y los folletines de la prensa de masas, garantiza el éxito de una serie de filmes realizados en torno al personaje del caballero manco. El filme de sables se convierte en «un género en el que se practica la sobrepuja permanente y donde las influencias más improbables chocan alegremente entre sí».[642]

A principios de la década de los ochenta, la China popular, en uno de sus acostumbrados cambios de rumbo, se apropia del género y

640. *HK, Orient Extrême Cinéma*, París, nº 4, octubre de 1997, pág. 66.
641. Ibidem, nº 0, octubre de 1996, pág. 38.
642. Ibidem, nº 3, julio de 1997, pág. 9.

rehabilita la práctica de las artes marciales, que hasta ese momento había denunciado como feudal. *El templo de Shaolín*, que sella este retorno, desarrolla una intriga que relata «cómo los trece monjes de Shaolín salvaron al emperador Tang». Paradójicamente, la China comunista reactiva el interés del público de Hong Kong por las historias de la sociedad antigua. Estos desencuentros –entre la isla y el continente, Hollywood y Japón, la televisión y los estudios– alimentan sucesiones ininterrumpidas de hibridaciones (en el seno del mundo chino) y de mestizajes (con Japón y América). Mal que les pese a los nostálgicos de la pureza y la tradición, estos puros productos chinos son, como los frescos indios de América, unas creaciones vivas y compuestas.

A fuerza de abrir, de enriquecer o de pulverizar el género, las disposiciones, modificaciones y reinterpretaciones favorecen una flexibilidad de la forma y del fondo de la que sacan partido los realizadores más inspirados. Estas transformaciones culminan en la relectura que Tsui Hark hace de un clásico en *The Blade* (1992). El filme es una construcción estilizada. Quiere ser un retorno a las raíces japonesas al mismo tiempo que una revisión del género a costa de la desaparición de las referencias geográficas e históricas que contenía la historia original.

Con *Dong xie xiou* (1994), Wong Kar-wai inventa variaciones aún más singulares y sumerge los mestizajes de la imagen en un paroxismo. Como en sus otros filmes, mezcla referencias e imágenes con una energía y una creatividad similares a las de los pintores mexicanos del Renacimiento. Mientras que los artistas de Ixmiquilpán renovaban el tema de los combates rituales colándolos en el molde exuberante e italianizante de los grutescos, *Dong xie xiou* explora una vía paralela al reinterpretar por completo el género kung-fu a partir del *western*: «*Dong xie xiou* desmembra el filme de sables clásico y prolonga el trabajo de Leone sobre el *western* empujándolo hasta su límite manierista extremo».[643] Sorprendentes superposiciones de imágenes crean espejismos en los que, de repente, los bandidos chinos se introducen en el universo de la revolución mexicana. En estos mestizajes, además de los juegos de la imagen, también participan los del sonido. Una banda

643. Jean-Marc Lalanne y otros, *Wong Kar-wai*, París, Dis Voir, 1997, pág. 13.

sonora occidental, al estilo de Ennio Morricone, se suma a la imagen de este universo asiático, con resultantes tan perturbadoras como las mezclas sonoras de *The Pillow Book*.[644]



## Hibridación y mestizajes



Wong Kar-wai sitúa casi todas sus obras en un mundo colonial en suspenso, Hong Kong.[645] Esta ciudad es uno de los puntos del mundo en que se enfrentan y cohabitan de una manera más espectacular las civilizaciones, las dominaciones y los sistemas económicos. La coexistencia de la China antigua y de la China moderna, del capitalismo y del neoliberalismo, del socialismo y de la posmodernidad, mantiene una situación singular cuya precariedad se ve aún más acentuada por la incertidumbre del mañana que le espera a la ciudad. Esta condición problemática, inestable y contradictoria es probablemente única en este extremo final de siglo. La mera existencia de Hong Kong desafía los marcos más elementales de nuestro pensamiento al mezclar tradición y modernidad, Oriente y Occidente, comunismo y mundialización, centro y periferia, y al proponer el enigma de una realidad portadora de imprevisibles metamorfosis.

A pesar de ello, nuestro ojo sigue ciego ante los mestizajes que atraviesan la isla. La crítica se esforzó por relacionar la obra de Wong Kar-wai con el cine occidental –«*Nuestros años salvajes* es como una reformulación del filme moderno constituido en género, una especie de relectura de Nicholas Ray captada por Antonioni»– o por vincular estos filmes con el flujo de las imágenes creadas por las nuevas tecnologías. Cuando el ojo se abre al fin, desconcertado por el espectáculo que se le ofrece, le inquieta la ambigüedad que impregna las realizaciones del cineasta de Hong Kong, e insiste en la naturaleza problemática de la imagen, de la forma y del relato. La obra estaría habitada por héroes que siempre se sitúan entre fidelidades y espacios contradicto-

644. Véase igualmente el papel de la melodía *California Dreaming* en *Chung King Express*, realizada en 1994.
645. Nacido en Shanghai en 1958, Wong Kar-wai abandonó la China popular para instalarse en Hong Kong. En 1988 inició una serie de largometrajes que son inseparables de los últimos años de la colonia británica.

rios.[646] La ambigüedad se presentaría en todas partes, tanto en el uso del color, «nunca del todo exacto», como en la polivalencia visual, que sería una marca de incoherencia y de falta de articulación: «La imagen falta a su cita con el sentido». En Wong Kar-wai, la ambigüedad se sumaría a una serie de «indecisiones, tanto en el sentido visual como en el cognitivo», identificables desde su primer filme, *As Tears Go by*. Desalojada de todas partes, la ambigüedad se convierte en una característica «epistemológica» del cineasta.

Nuestra exploración del Renacimiento y de los universos mexicanos sugiere abordar de una manera distinta la especificidad de los filmes de Wong Kar-wai. No es la ambigüedad lo que atraviesa su obra. Cuando la crítica evoca los «trazados de itinerarios nocturnos y urbanos», «el relato hecho de pedazos dispares», o incluso la complejidad incesante de las imágenes y de las intrigas, señala pero no reconoce los efectos conjugados de la hibridación y el mestizaje.[647] Nuestra larga inmersión en el pasado mexicano nos ha enseñado a identificarlos, cuando no a comprenderlos. Estamos ante una creación mestiza cuyos referentes ya no son solamente occidentales y asiáticos. Algunos están incluso desprovistos de un significado que se pueda captar de inmediato. Éste es el caso de la selva anónima que abre y cierra *Nuestros años salvajes*, o de la visión de las cataratas del Iguazú que, en dos ocasiones, puntúa el itinerario de *Happy Together*. El hecho de que estas imágenes no remitan a ningún universo determinado, ni exótico ni familiar, o de que no funcionen de un modo convenido y «se desaten de todo contexto»,[648] no les quita un ápice de su fuerza y coherencia. «Estas imágenes tienen pues la capacidad de volverse autónomas [...], persisten, organizan sus resistencias [...], crecen como una vegetación salvaje no dominable.»[649] Esto nos recuerda las creaciones del México del Renacimiento, *La lluvia* y *El arco iris* del *Códice florentino*, que nos

646. La ciudad china aparece subrepticiamente durante el filme en una forma invertida, con el cielo debajo y a la luz del día, en oposición a la noche glauca de la capital argentina. El puerto chino y el puerto argentino ocupan en este filme posiciones a la vez antitéticas y equivalentes, como si Buenos Aires se hubiese convertido en un doble de Hong Kong, situado en sus antípodas.
647. Lalanne (1997, págs. 10, 13, 45 y 52).
648. Ibídem, pág. 27.
649. Ibídem, págs. 18 y 19.

introducían en imaginarios surgidos al margen de Occidente y de la América india.



Al aislar, mediante reducciones de velocidad, a los personajes principales de las escenas en que se mueven, el cineasta construye una imagen híbrida donde coexisten temporalidades distintas. Lo que, en el siglo XVI, realizaba el doble calendario del *Códice Telleriano-Remensis*, al yuxtaponer tiempo cristiano y tiempo indio, la imagen de Wong Kar-wai lo reproduce «haciendo desfilar a los distintos elementos que componen el cuadro a velocidades distintas».[650] Aumento y disminución de la velocidad se conjugan en la pantalla sin que la imagen pierda en ningún momento su coherencia o su belleza.



Pero el mestizaje impregna tanto los comportamientos como las imágenes y el tiempo. Contrariamente a las apariencias, los héroes del cineasta no están divididos por vasallajes externos, sino que se mueven espontáneamente en el seno de un mundo múltiple cuya hibridez y mestizajes hacen que resulte extraño a nuestros puntos de referencia clásicos. Son personajes «sin carácter», al modo del Macunaíma de Mário de Andrade, su primo brasileño. Si Hong Kong y Buenos Aires son intercambiables, si una ciudad está en la otra «y viceversa», es porque ambas pertenecen al universo mestizo del cineasta; no tanto a un espacio «que parece haber perdido su medida [...], inconmensurable, sin precedente», como a un territorio compuesto de múltiples dimensiones.

La aparente indeterminación –o indecisión– en la conducción del relato sólo existe en relación con nuestras convenciones y nuestras expectativas. Se trata del mismo filtro deformador y reductor que en el pasado incitaba a los españoles a ver «disparates» –por retomar el término de Diego Durán– en las pinturas o en los *Cantares* del México indígena. La impresión de fragmentación y de fractura que emana de los guiones de Wong Kar-wai no está en los guiones. Proviene de una lectura poco preparada para abordar una forma de narración concebida a partir de bases muy diferentes, una singularidad que comparte con los textos mexicanos del siglo XVI. No ha de sorprendernos que los filmes de Wong Kar-wai inspiren comentarios que podrían aplicarse

650. Ibídem, pág. 19. Gruzinski (1991, pág. 33).

palabra por palabra a los *Cantares mexicanos*: «Esboza más de lo que emite, la separación entre el pasado y el futuro no se debe a un corte y

el proceso de transformación de uno a otro es nada menos que fluctuante». Los *Cantares* están compuestos de elementos que se suceden sin obedecer a una progresión narrativa clásica: como en los filmes de Wong Kar-wai, cuesta no perderse. Los *Cantares* no son amerindios ni europeos, son obras mestizas.



## Sociedades coloniales y creaciones mestizas

Otra dimensión aproxima a estas creaciones que los mares y los siglos separan: las relaciones singulares que mantienen con las tierras colonizadas y occidentalizadas en las que nacieron. Los *Cantares* no muestran nunca a la sociedad colonial mexicana tal como fue –o como se nos aparece hoy en día–, ni siquiera a la aristocracia india de mediados del siglo XVI. Del mismo modo que las pinturas de las iglesias y de los códices, los *Cantares* no comentan el después de la conquista ni las últimas décadas del siglo XVI en la capital mexicana. Los filmes de Wong Kar-wai tampoco pretenden describir los últimos momentos de Hong Kong antes de su incorporación a China. Esta distancia se debe a las múltiples referencias presentes en estas obras. Su especificidad mestiza es la que anula, en México y en Hong Kong, cualquier efecto de espejo, pero no separa nunca las obras de su contexto histórico. Se trata de obras-prisma, que captan los reflejos de los paisajes urbanos «para difractarlos en muchas otras facetas».

¿Se puede analizar esta relación, como hemos hecho, en términos de negatividad? «Wong transmite en sus filmes una particularmente intensa experiencia de este período como experiencia de la negatividad: la experiencia de un espacio cultural inabarcable y ambivalente, que siempre está más allá de nuestro alcance o más acá de lo decible.»[651] Sus filmes llevarían el sello de la naturaleza problemática de un espacio colonial, hecho de un cúmulo de yuxtaposiciones, cruces y transiciones entre imperialismo, neoliberalismo, comunismo en

651. Ibídem, págs. 11, 19, 22, 27 y 41.

mutación y pasado chino imperial.[652] Pero este sello se leería sobre todo en los modos de expresión y en los comportamientos, antes que en advertencias explícitas o en mensajes expresamente políticos. Las jerarquías fluctuantes e inciertas,[653] las reglas en mutación, «las transformaciones rápidas pero también irregulares», o la amenaza de un futuro que se vuelve imprevisible, producirían una confusión. Y esta confusión se traduciría cinematográficamente mediante contradicciones, paradojas espaciales, desequilibrios afectivos...





De hecho, la relación parece aún más sutil y más compleja de lo que sugiere este análisis. Aunque se perciba y se exprese en términos de «negatividad», desborda el simple lazo de causa y efecto. A las singularidades y a las incertidumbres de la situación de Hong Kong responde una creación mestiza cuyos orígenes son muy anteriores a la crisis de la década de los noventa. No se puede reducir esta respuesta a una acumulación patológica de imposibilidades y fracasos. El universo mezclado en el seno del cual se mueven los protagonistas de Wong Kar-wai posee sus coherencias y sus líneas de fuerza. Es el marco de experiencias nuevas que el cineasta expresa a través de formas y de contenidos que no se reducen a fragmentos dispares y heterogéneos. Las imágenes desconcertantes por inclasificables, la mezcla de velocidad y de inercia, y «la inestabilidad sutil de la imagen», que hacen que «no estemos nunca seguros de lo que vemos»,[654] no son únicamente síntomas de desequilibrio. También son, sobre todo, manifestaciones de una reacción construida sobre el mestizaje y la hibridación. Al aliar la flexibilidad de las estructuras con un rigor extremo en la expresión, estas construcciones permiten pensar la situación compleja que la isla ha vivido siempre y en la que sigue desarrollándose. En este sentido, la creación mestiza es un producto de los cruces de los que está hecha Hong Kong y, a la vez, la única manera de pensarlos y de mostrarlos. Esto prohíbe reducir las obras de Wong Kar-wai a meras transposiciones fílmicas de un estado de cosas, o a la expresión de una crisis de la

652. Una sección de la X Documenta de Cassel (1997) exploraba *Una nueva forma de coexistencia urbana*. Mostraba el alucinante complejo urbano del delta de las Perlas, «una ciudad que exacerbaba la diferencia [...] basada en la mayor diferencia posible entre sus partes, complementarias y competitivas».
653. Lalanne (1997, pág. 53).
654. Ibidem, pág. 45.

experiencia y del relato. Hong Kong no es un mundo occidental estancado. Es un mundo mezclado que experimenta mestizajes cada vez más sutiles e imprevisibles.





## La «cultura de la desaparición»

La expresión *culture of disappearance* es del sociólogo Ackbar Abbas. Designa la situación de Hong Kong en la última década del siglo XX. Abbas presta varios significados al término *disappearance*. La noción remite primero a una realidad móvil, evanescente y huidiza que se vive con la angustia de la retrocesión:[655] *disappearance* evoca «lo que al mismo tiempo está y ya no está»,[656] el tiempo de lo «ya desaparecido», un espacio que se muestra siempre sesgadamente (*a skewed space*).[657] Hong Kong sería la isla de lo imprevisible y de las creaciones efímeras: a fuerza de levantar torres que se derriban tan deprisa como se construyen, su territorio ha acabado pareciéndose a una cinta magnetofónica que constantemente se borra y se vuelve a usar.

*Disappearance* implica igualmente una forma de presencia que se ignora sistemáticamente, como si la mirada exterior escamoteara la existencia de una creación original aferrándose a dualismos tradicionales como el de Este-Oeste o el de tradición-modernidad. En Hong Kong, la creación –filmes, literatura, arquitectura– desaparece constantemente, no tanto porque se borre como porque queda espontáneamente sustituida por clichés y representaciones familiares o convenidas. ¿Quién podría imaginarse que este islote de banqueros puede producir algo más que plusvalías? Se trata de la misma miopía que, a fuerza de reducir el pasado de México a una historia de masacres y de destrucciones, despreció durante mucho tiempo –e hizo desaparecer, al mantenerlas «entre paréntesis»– las formas singulares y fecundas del Renacimiento indio.

---

655. John Woo en *HK*, nº 4, octubre de 1997, pág. 69.
656. Ackbar Abbas, *Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pág. 53.
657. Ibídem, pág. 54.

*Disappearance*. Pretender definir una identidad en un contexto tan cambiante no tiene mucho sentido. Tampoco lo tiene petrificar una realidad cuyas características son el cambio, la transformación y la «desaparición» continuas. En lugar de preguntarse por el destino de la identidad de Hong Kong, es preferible explorar la emergencia de una nueva subjetividad que no es una mera noción psicológica, sino más bien «una categoría que sería a un tiempo afectiva, política y social. Es una [...] subjetividad que se desarrolla lentamente cuando las posiciones y las orientaciones antiguas se deshacen, una subjetividad que surge precisamente de un espacio de desaparición».[658]

Esta situación peligrosa constituye tanto una oportunidad como una amenaza, pues puede suscitar inversiones y unirse a la emergencia de nuevas formas de existencia cuya perpetuación y vitalidad dependen de su misma movilidad e inestabilidad. Para no ser asimilado o absorbido, es preciso aprender a «sobrevivir a una cultura de la desaparición», adoptando estrategias de *disappearance* listas para sacar partido de las mutaciones que ellas mismas lanzarán en direcciones inesperadas. Esto mismo hicieron los nobles mexicanos que quisieron evitar una pura y simple hispanización.[659] Estas reacciones no se expresan con un repliegue sobre lo local o lo indígena ni con una fuga hacia la marginación, sino mediante un cuerpo a cuerpo con las obligaciones y presiones de la dominación colonial o neocolonial. Estas actitudes evitan las trampas de una marginalidad cosificada cuya existencia no haría más que consolidar el centro; también eluden las ilusiones de lo local, idealmente percibido como un refugio de pureza antigua. A pesar de los riesgos que comporta este juego, la *culture of disappearance* no resulta forzosamente paralizante para los que la afrontan.

El Hong Kong «poscolonial» no es el México renacentista. Pero los pintores indios, como los cineastas de Hong Kong, consiguen aprovechar el escamoteo de su mundo para construirse un universo propio, y «trabajar con la desaparición y desplazarla, utilizar la desaparición para tratar con ella».[660] En ambos casos, las manipulaciones de la ima-

658. Ibidem, pág. 11.
659. O poscolonial, si es que este término tiene sentido en un Hong Kong devuelto a China.
660. Abbas (1997, pág. 8).

gen y del campo visual son operaciones que desbordan por todas partes el dominio artístico, al que nuestra miopía tiende a confinarlos. Los cineastas chinos, ante la crisis y las limitaciones que les rodean, reaccionan «efectivamente cuestionando la imagen antes que proponiendo directamente argumentos sobre la identidad».[661] Esta exposición del orden visual no se expresa únicamente en Wong Kar-wai. Un cineasta como Stanley Kwan evoca lo «ya desaparecido» reinterpretándolo en historias de fantasmas, es decir, recreando un género que se remonta prácticamente a los inicios del cine chino.[662] En *Yanzhi kou* (1988), reinventa los datos tradicionales del género: las intervenciones de un fantasma, en lugar de jugar con la diferencia entre mundo humano y mundo sobrenatural, comprimen en cierto modo el espacio-tiempo. El filme borra la distinción entre la década de los treinta y la de los ochenta para instalar un espacio heterogéneo en el que se mezclan pasado y presente. «Es paradójico que uno de los géneros más populares y más fantásticos sea el que permite representar todas las complejidades del espacio cultural de Hong Kong.»[663] La hibridez es tan fuerte que los elementos del pasado y del presente pierden su integridad hasta fundirse o volverse perfectamente intercambiables. Al introducir un «doble marco temporal», la reversibilidad del tiempo, simbolizada por el fantasma, se salda igualmente con la inclusión en el presente de muchos elementos pasados. La evocación de los muertos en un presente colonial es un ejercicio que no nos resulta desconocido. Hace cuatro siglos, con una facilidad igualmente notable, los autores y los intérpretes de los *Cantares mexicanos* participaban en juegos paralelos al adaptar el género que cultivaban y proyectarse sobre un tiempo «ya desaparecido».

Las aproximaciones que podemos bosquejar entre Hong Kong y México no anulan ninguna de las innumerables diferencias que las separan. Sirven para señalar los «polos» de un inmenso espacio mestizo donde las cuestiones se hacen eco unas de otras. Los pintores de México

---

661. Ibídem, pág. 48.
662. Ibídem, pág. 40. Dos obras mayores abordan este tema: *Yanzhi kou* (1988) y *Ruan Lingyn* (1991). *Yanzhi kou* cuenta el destino de Flor, que, tras haberse suicidado en el Hong Kong de la década de 1930, reaparece cincuenta años más tarde en busca de su amante desaparecido.
663. Ibídem, pág. 41.

nos ayudan a abordar a los cineastas de Hong Kong, antes de que, a su vez, el ejemplo chino nos incite a retomar el ejemplo mexicano. No podemos olvidar que esta sociedad indígena del Renacimiento es un mundo que recibe ataques en todos los frentes: económico, social y religioso. Es un universo en vías de desaparición física, puesto que sufre los asaltos devastadores de las enfermedades. Por último, es una sociedad de elites acosadas, pues éstas se ven privadas de su ética, de sus esferas de actividad –la guerra, el sacerdocio de los ídolos, el control de los tributos–, de sus marcos y de sus instituciones –los colegios *calmecac*, los grandes rituales–. La *disappearance* hace más frágil un medio sometido a las presiones siempre crecientes del gigantesco Imperio español.





Pero no termina con él. Esta situación crítica, esta *culture of disappearance* aparentemente sin salida, expuesta a todas las incertidumbres de lo imprevisto y de lo imprevisible, provoca reacciones peculiares. El carácter poco espectacular de estas últimas no implica que los colonizados permanezcan pasivos. Toman caminos indirectos cuyas redes y destinos hemos tratado de explorar. En México y en Hong Kong, las actitudes parecen similares. Lo que se ha escrito de la gran ciudad asiática –«aquí la crítica [del colonialismo] se ejerce indirectamente en la manera de tratar el campo visual y de considerar sus relaciones con los géneros cinematográficos»–[664] se puede aplicar a las reacciones descritas en los capítulos precedentes. Ante la imposibilidad de subvertir unos modelos visuales y unos géneros impuestos, o de capturar lo «ya desaparecido», los artistas de México y de Hong Kong, cuando se apoderan de los grutescos del Renacimiento o de los filmes de kung-fu, cuando reciclan las *ghost stories* o los viejos cantares amerindios, preparan nuevas prácticas de la imagen al tiempo que desestabilizan y corrompen los géneros. En lugar de conformarse con representar o rechazar «situaciones sin salida», cada una de estas obras inicia desplazamientos o mutaciones que cultivan de todas las maneras los recursos del mestizaje y de la hibridación.

El ejemplo de Hong Kong invita a regresar a México y a partir de nuevo hacia Italia. ¿Acaso no existe en Ferrara una casa patricia, la Casa

664. Ibídem, pág. 35.

Romei, que no sólo posee una sala de las Sibilas, sino también techos pintados con grutescos en los que se han introducido monos, mariposas, pumas y pavos mexicanos?[665] En Ferrara descubrí, el mismo día de diciembre de 1998, en la librería Feltrinelli, una edición en italiano del viaje de Aby Warburg a tierras hopi, *Il rituale del serpente.*

Las tierras mestizas son inmensas y nos invitan a realizar nuevas exploraciones. Exigen largos viajes a través de las fuentes y las disciplinas, a los pasados y los continentes. Por ahora, al final de estas descripciones tan imperfectas y de estas interpretaciones siempre superadas por la complejidad de sus objetos, sólo me queda recomendar al lector que emprenda la ruta de Puebla y de Ixmiquilpán, que recorra la sierra de Hidalgo, con los *Cantares* y *Macunaíma* bajo el brazo, o que se sumerja en la Buenos Aires de Wong Kar-wai.

¿Y por qué no seguir los pasos de Aby Warburg para comprender que tanto el dibujo trazado en la pared de la iglesia como el viejo retablo barroco forman irreversiblemente parte de la memoria y la vivencia de los hopi? Los mestizajes no son nunca una panacea; expresan combates que nunca tienen ganador y que siempre vuelven a empezar. Pero otorgan el privilegio de pertenecer a varios mundos en una sola vida:

> Soy un tupí que tañe un laúd...

---

665. En la Sala della Scimmietta, pintada a finales del siglo XVI; véase Carla Di Francesco (comp.), *Le Sibille di Casa Romei. Storia e restauro*, Rávena, Longo Editore, 1998.

# AGRADECIMIENTOS

Abordé extensamente los temas que reúno en este libro de 1994 a 1998 en mi seminario en la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Las críticas y las observaciones de Carmen Salazar, Louise Bénat-Tachot, Sonia Rose, Juan Carlos Estenssoro-Fuchs, Mary del Priore y Giulia Bogliolo Bruna me permitieron corregir y enriquecer los dominios que exploramos conjuntamente. Varios capítulos fueron objeto de presentaciones y debates en encuentros organizados por Manuel Ramos Medina y el Centro de Estudios de Historia de México de Condumex (México), Berta Ares y la Escuela de Estudios Hispanoamericanos (Sevilla), Eddy Stols y la Universidad Católica de Lovaina, Clara Gallini y la Associazione Internazionale Ernesto de Martino (Roma), Adauto Novaes y la fundación Funarte (Río de Janeiro), y Janice Theodoro da Silva y Laura de Mello e Souza y la Universidad de São Paulo. Décio Guzmán, mi primer lector, y sus colegas de la Universidad Federal de Pará y del Museo Emilio Goeldi (Belém) me hicieron descubrir un nuevo mundo, la Amazonia. Las fotografías de Gilles Mermet y de Marc Guillaumot me proporcionaron una segunda mirada. El Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y su directora, María Teresa Franco, me abrieron sus tesoros. Por último, en Fayard, Agnès Fontaine acogió este nuevo manuscrito y lo leyó pacientemente.

# BIBLIOGRAFÍA

CSIC Centro Superior de Investigaciones Científicas
FCE Fondo de Cultura Económica
INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia
UNAM Universidad Nacional Autónoma de México


**Abbas, Ackbar** (1997), *Hong Kong, Culture and the Politics of Disappearance,* Minneapolis, University of Minnesota Press.

**Aguirre Beltrán, Gonzalo** (1970), *El proceso de aculturación,* México, Universidad Iberoamericana (1ª ed. 1958).

—, (1973), *Medicina y magia, El proceso de aculturación en la estructura colonial,* México, Instituto Nacional Indigenista.

**Alberro, Solange** (1988), *Société et Inquisition au Mexique, 1571-1700,* México, CEMCA.

—, (1992), *Les Espagnols dans le Mexique colonial. Histoire d'une acculturation,* París, Armand Colin et EHESS.

**Albornoz Bueno, Alicia** (1994), *La Memoria del olvido. El lenguaje del tlacuilo. Glifos y murales de la Iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, Hidalgo. Teopan dedicado a Tezcatlipoca,* Pachuca, Universidad Autónoma de Hidalgo.

**Alciat, André** [1551] (1997), *Les Emblèmes,* facsímil de la edición lionesa Macé-Bonhomme, prefacio de Pierre Laurens, París, Klincksieck.

**Alpers, Svetlana** (1990), *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e^ siècle,* París, Gallimard (trad. cast.: *El arte de describir,* Madrid, Hermann Blume, 1987).

**Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de** (1975), *Obras históricas,* edición a cargo de Edmundo O'Gorman, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2 vols.

**Alvi, Geminello** (1996), *Il Secolo americano,* Milán, Adelphi.

**Amselle, Jean-Loup** (1990), *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs,* París, Payot.

**Ares Queija, Berta** y **Serge Gruzinski** (comps.) (1997), *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores,* Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

**Arrellano, Alfonso** (1996), *La Casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla,* México, UNAM.

**Arróniz, Othón** (1979), *Teatro de evangelización en Nueva España,* México, UNAM.

**Barkhan, Leonard** (1986), *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism,* New Haven, Connecticut.

**Barlow, Robert H.** (1948), «El Códice de Tlatelolco», en Heinrich Berlin, *Anales de Tlatelolco. Unos anales históricos de la nación mexicana y Códice de Tlatelolco,* México, Rafael Porrúa, págs. 105-128.

**Bate, Jonathan** (1998), *Shakespeare and Ovid,* Oxford, Clarendon Paperbacks.

**Baxandall, Michael** (1986), *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy,* Oxford, Oxford University Press, (trad. cast.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento,* Barcelona, Gustavo Gili, 1980).

**Bénat-Tachot, Louise** (1977), «Ananas versus cacao. Un exemple de discours ethnographique dans la *Historia general de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo», en Ares Queija et Gruzinski (1997), págs. 193-230.

**Bencivenni, Alessandro** y **Anna Samueli** (1996), *Peter Greenaway. Il cinema delle idee,* Gênes, La Mani.

**Bernabé, J.** *y otros* (1989), *Éloge de la créolité,* París, Gallimard.

**Bernand, Carmen** (1998), «Mestizos, mulatos y ladinos en Hispano-América: un enfoque antropológico y un proceso histórico», dact.

**Bernand, Carmen** y **Serge Gruzinski** (1988), *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses,* París, Le Seuil (trad. cast.: *De la idolatría,* México, FCE, 1990).

—, (1991), *Histoire du Nouveau Monde, t. I, De la découverte à la conquête,* París, Fayard (trad. cast.: *Historia del Nuevo Mundo,* México, FCE, 1999).

—, (1993), *Histoire du Nouveau Monde, t. II, Les Métissages,* París, Fayard.

**Bhabha, Homi K.** (1994), *Location of Cultures*, Londres, Routledge.

**Bierhorst, John** (1985), *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs*, traducido del náhuatl y con una introducción de J. B., Stanford, Stanford University Press.

—, (1985), *A Náhuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares mexicanos with and Analytical Transcription and Grammatical Notes*, Stanford, Stanford University Press.

**Bonfil Batalla, Guillermo** (1973), *Cholula, la ciudad sagrada en la era industrial*, México, UNAM.

**Braga, Theodoro** (1919), *Noções de corographia do Estado do Pará*, Belém, Empreza Graphica Amazônia.

**Brotherston, Gordon** (1987), *Aesop in Mexico. Die Fabeln des Aesop in aztekischer Sprache. A 16th-Century Aztec Version of Aesop's Fables*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.

—, (1992), *Book of the Fourth World. Reading the Native Americas through their Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Brown, Jonathan** (1991), *L'Age d'or de la peinture espagnole*, París, Flammarion (trad. cast.: *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, Nérea, 1990).

**Brown, Peter** (1998), *L'Autorité et la Sacré*, París, Noêsis.

**Buarque de Holanda, Sergio** (1957), *Caminhos e fronteiras*, Rio de Janeiro, José Olumpio.

—, (1996), *Visão do Paraiso*, São Paulo, Editora Bresiliense (1ª ed. 1959).

**Navarro Burity, Glauce Maria** (1988), *A presença dos Franciscanos na Paraiba através do convento de Santo Antônio*, Rio de Janeiro, Bloch.

**Burkhart, Louise M.** (1988), *The Slippery Earth: Nahua-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press.

—, (1992), «Flowery heaven: the aesthetic of paradise in náhuatl devotional literature» en *Res*, 21, primavera, págs. 88-109.

**Bustamante García, Jesús** (1990), *Fray Bernardino de Sahagún. Una revisión crítica de los manuscritos y su proceso de composición*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

—, (1997), «Francisco Hernández, Plinio del Nuevo Mundo: Tradi-

ción clásica, teoría nominal y sistema terminológico indígena en una obra renacentista», en Ares Queija y Gruzinski (1997), págs. 243-268.

**Calabrese, Omar** (1984), «Catastrofi e teoria dell'arte», en *Lectures. Analisi di materiali e temi di espressione francese*, Bari, t. 15, diciembre 1984, págs. 45-62.

—, (1987), *La età neobarocca*, Bari, Sagittari Laterza.

—, (1992), *Mille di questi anni*, Bari, Sagittari Laterza.

**Camille, Michael** (1992), *The Margins of Medieval Art*, Londres, Reaktion Books. *Cantares mexicanos* (1994), edición facsímil bajo la dirección de Miguel León-Portilla, México, UNAM.

**Carrasco, David** (1982), *Quetzalcoatl and the Irony of Empire. Myths and Prophecies in the Aztec Tradition*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

**Cartari, Vincenzo** *Le imagini Colla sposizione degli Dei antichi*, Viena, 1556.

**Céard, Jean** (1977), *La Nature et les Prodiges. L'insolite au XVI[e] siècle en France*, Ginebra, Droz.

**Cervantes de Salazar, Francisco** [1560] (1985), *Crónica de la Nueva España*, México, Porrúa.

**Chastel, André** (1988), *La Grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, París, Le Promeneur.

**Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Domingo Francisco de San Antón Muñón** (1965), *Relaciones originales de Chalco-Amaquemecan*, trad. cast. por Silvia Rendón, México, FCE.

**Chiusa, Maria Cristina** (1996), *Alessandro Araldi: la «maniera antico-moderna» a Parma*, Parma, Quaderni di Parma per l'arte, año II, fascículo 3.

*Codex Azcatitlán* (1995), edición a cargo de Robert Barlow, París, Bibliothèque nationale, Société des américanistes.

*Codex Magliabechiano* (1970), *Codices Selecti*, vol. XXIII, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt (edición española, 1996, México, FCE.)

*Colección de documentos para la historia de México* (1971), Joaquín García Icazbalceta (comp.), México, Porrúa, 2 tomos.

*Concilios provinciales primero y segundo* (1769), Francisco Antonio Lorenzana (comp.), México, Antonio de Hogal.

**Conti, Natale** (1551), *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia (trad. cast.: *Mitología*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1988).

**Cough, Christopher** (1987), *Style and Ideology in the Durán Illustrations*, tesis doctoral, Columbia University, University Microfilms I, Ann Arbor.

**Dacos, Nicole** (1969), *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres y Leiden, The Warburg Institute.

**De Acosta, José** [1588] (1984-1987), *De procuranda indorum salute*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas.

——, [1590] (1979), *Historia natural y moral de las Indias*, edición a cargo de Edmundo Mario De Andrade (1996), *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, edición a cargo de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Allca XX, Edusp.

**De Andrade, Mário** (1996), *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, edición a cargo de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Allca XX, Edusp.

**De Benavente, Toribio** llamado Motolinía (1971), *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, edición a cargo de Edmundo O'Gorman, México, UNAM.

**De las Casas, Bartolomé** [1559] (1986), *Historia de las Indias*, tomo I, México, FCE.

—, [1559] (1967), *Apologética historia sumaria*, edición a cargo de Edmundo O'Gorman, México, UNAM, 2 tomos.

**De Martino, Ernesto** (1980), *Furore, simbolo, valore*, Milán, Feltrinelli.

**De Solórzano y Pereyra, Juan** [1647] (1776), *Política indiana*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta.

**De Trejo, Pedro** (1996), *Cancionero*, edición a cargo de Sergio López Mena, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.

**Díaz del Castillo, Bernal** [1568] (1968), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 2 tomos.

**Didi-Huberman, Georges** (1990), *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, París, Flammarion.

**Di Franceso, Carla** (1998), *Le Sibille di Casa Romei. Storia e restauro*, Rávena, Longo Editore.

**Documenta X** (1997), *Short Guide/Kurzfürher*, Cantz Verlag.

**Durán, Diego** [1581] (1967), *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa, 2 vols.

**Duverger, Christian** (1978), *L'Esprit du jeu chez les Aztèques*, París, Mouton.

**Estensorro-Fuchs, Juan Carlos** (1996), «La prédication au Pérou: de l'évangélisation à l'utopie», *Annales Histoires, Sciences sociales*, nº 6, noviembre-diciembre 1996, págs. 1.225-1.257.

—, (1998), *Du paganisme à la sainteté. L'incorporation des Indiens du Pérou au catholicisme*, tesis doctoral en historia y civilizaciones, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, dact.

**Farago, Claire** (comp.) (1995), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven y Londres, Yale University Press.

**Farris, Nancy M.** (1984), *Maya Society under Colonial Rule. The Collective Enterprise of Survival*, Princeton, Princeton University Press.

**Favaretto, Celso** (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Edusp, Fapesp.

**Favrot Peterson, Jeanette** (1993), *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Austin, University of Texas Press.

**Fernández de Oviedo, Gonzalo** (1547), *Crónica de las Indias. La historia general de las Indias* [...], Salamanca, Juan de la Junta.

**Fernández de Recas, Guillermo** (1961), *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*, México, UNAM.

**Fernández del Castillo, Francisco** (1982), *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, FCE.

**Figueiredo Ferretti, Sérgio** (1995), *Repensando o sincretismo*, São Paulo, Edusp/Fapema.

*Flores de varia poesía* (1987), edición a cargo de Margarita Peña, México, SEP.

**Florescano, Enrique** *y otros* (1980), *La clase obrera en la historia de México. De la colonia al Imperio*, México, Siglo XXI.

**Foster, George M.**, (1962), *La Herencia de la conquista. La herencia española de América*, Jalapa, Universidad Veracruzana.

**Foucault, Michel** (1966), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard (trad. cast.: *Las palabras*

*y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI de España, 1999).

*Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos* (1998), México, INAH, Antiguo Colegio de San Idelfonso, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

**Fraser, Valerie** (1990), *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru 1535-1635*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Gallego, Julián** (1987), *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

**Gallini, Clara** (1996), *Giochi pericolosi. Frammenti di un immaginario alquanto razzista*, Roma, Manifestolibri, 1996.

**Gante, Pedro de** [1553] (1981), *Doctrina cristina en lengua mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos Fray Bernardino de Sahagún.

**García Canclini, Néstor** (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Consejo Nacional para las Artes, Grijalbo.

—, (1995), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.

**García Granados, Rafael** (1995), *Diccionario biográfico de Historia Antigua de México*, t. III, *Indios cristianos. Bibliografía e índices*, 2ª ed., México, UNAM.

**García Icazbalceta, Joaquín** (1981), *Bibliografía mexicana del siglo xvi*, México, FCE.

**Garibay K., Angel María** (1971), *Historia de la literatura náhuatl*, 2ª ed., México, Porrúa, 2 vols.

—, (1993), *Poesía náhuatl, Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, 2ª ed., t. II y III, México, UNAM.

**Garrido Aranda, Antonio** (1980), *Organización de la Iglesia en el reinado de Granada y su proyección en Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Universidad de Córdoba.

**Gellner, Ernest** (1985), *Relativism and the Social Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Gentili, Augusto** (1980), *Da Tiziano a Tiziano. Mito e Allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milán, Feltrinelli.

**Gerbi, Antonello** (1978), *La Naturaleza de las Indias nuevas. De Cristobal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, México, FCE.

**Gibson, Charles** (1964), *The Aztecs under Spanish Rule. A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*, Stanford, Stanford University Press.

**Gillespie, Susan D.** (1989), *The Aztec Kings. The Construction of Rulership in Mexica History*, Tucson, The University of Arizona Press.

**Giraud, Michel** (1997), «La creolité: une rupture en trompe l'oeil», *Cahiers d'études africaines*, n° 148, XXXVII-4, págs. 795-811.

**Gisbert, Teresa** (1980), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert et Cía.

—, y Mesa, José de (1997), *Arquitectura andina, 1530-1830*, La Paz, Embajada de España en Bolivia.

**Gleick, James** (1991), *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, París, Champs/Flammarion.

**Glissant, Edouard** (1990), *Poétique de la relation*, París, Gallimard.

**Gómez Martínez, Javier** (1997), *Fortalezas mendicantes*, México, Universidad Iberoamericana.

**González de Eslava, Fernán** (1988), *Teatro selecto. Coloquios y entremeses*, México, SEP.

—, (1989), *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, edición a cargo de Margit Frenk, México, El Colegio de México.

**González Torres, Yolotl** (1985), *El sacrificio humano entre los Mexicas*, México, FCE.

**Grafton, Anthony** (1995), *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.

**Granger, Gilles-Gaston** (1998), *L'Irrationnel*, París, Odile Jacob.

**Graulich, Michel** (1982), *Mythes et Rituels du Mexique ancien préhispanique*, Bruselas, Académie royale de Belgique.

**Greenaway, Peter** (1991), *Prospero's Books, A Film of Shakespeare's «The Tempest»*, Londres.

—, (1996), *The Pillow Book*, París, Dis voir.

**Grenier, Jean-Yves** (1996), *L'Economie d'Ancien Régime. Un monde de l'échange et de l'incertitude*, París, Albin Michel.

**Gruzinski, Serge** (1985), *Les Hommes-dieux du Mexique. Pouvoir indien et société coloniale, xvie-xviiie siècle*, París, Éditions des Archives contemporaines.

—, (1988), *La Colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e-XVIII^e siècle*, París, Gallimard (trad. cast.: *La colonización de lo imaginario*, México, FCE, 1991).

—, (1990), *La Guerre des images de Christophe Colomb à* Blade Runner, *1491-2019*, París, Fayard (trad. cast.: *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 1994).

—, (1991), *L'Amérique de la Conquête peinte par les Indiens du Mexique*, París, Flammarion/Unesco.

—, (1992), «Vision et christianisation. L'experience mexicaine», en Jean-Michel Sallmann (bajo la dirección de), *Visions indiennes, visions baroques, Les métissages de l'inconscient*, París, PUF.

—, (1994), *L'Aigle et la Sibylle. Fresques indiennes des couvents du Mexique*, París, Imprimerie nationale (trad. cast.: *El águila y la sibila*, Barcelona, M. Moleiro, 1994).

—, (1994), «Las repercusiones de la Conquista: la experiencia novohispana», en *Descubrimiento, conquista y colonización de América a quinientos años*, bajo la dirección de C. Bernand, México, FCE, págs. 148-171.

—, (1996), *Histoire de Mexico*, París, Fayard.

—, (1997), «Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento», en Berta Ares Queija y Serge Gruzinski (comp.), *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

—, y Wachtel, Nathan (comp.) (1996), *Le Nouveau Monde. Mondes nouveaux. L'expérience américaine*, París, Éditions Recherches sur les civilisations, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

**Guadalupe Victoria, José** (1995), *Una bibliografía de arte novohispano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

**Guaman Poma de Ayala, Felipe** (1980), *El primer nueva crónica y buen gobierno*, edición a cargo de John Murra y Rolena Adorno, México, Siglo XXI.

**Guidieri, Remo** (1992), *Chronique du neutre et de l'auréole. Sur le musée et les fétiches*, París, La Différence.

**Guzmán, Décio de Alencar** (1998), *Les Chefferies indigènes du Rio Negro à l'époque de la conquête de l'Amazonie, 1650-1650: le cas des Indiens manao*, memoria de DEA, París, EHESS, dact.

**Hassig, Ross** (1988), *Aztec Warfare. Imperial Expansion and Political Control*, Norman y Londres, University of Iklahoma Press.

**Heikamp, Detlef** (1972), (con la colaboración de Ferdinand Anders), *Mexico and the Medici*, Florencia, Edam.

**Hellendoorn, Fabienne Émilie** (1980), *Influencia del manierismo-nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, Delft, UNAM.

**Herbert, Christopher** (1991), *Culture and Anomie. Ethnographic Imagination in the Nineteenth Century*, Chicago y Londres, Chicago University Press.

**Heyden, Doris** (1983), *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*, México, UNAM.

**Hill, Jane H.** (1987), «The Flowery World of Old Uto-Aztecan», comunicación presentada a la 86ª conférence de de l'American Anthropological Association, 10-21 noviembre.

**Hill, Jonathan** (1988), «Introduction: Myth and History», en *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*, Urbana, University of Illinois Press.

**Horapollo** (1993), *The Hieroglyphics of Horapollo*, trad. ingl. por George Boas, prefacio de Anthony T. Grafton, Mythos Series, Princeton, Princeton University Press (trad. cast.: *Hieroglyphica*, Tres Cantos, Akal, 1991).

**Horcasitas, Fernando** (1974), *El Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM.

**Iriarte, Isabel** (1992), «Tapices con escenas bíblicas del Perú colonial», *Revista Andina*, I, julio, págs. 81-105.

**Jeanneret, Michel** (sin fecha), *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, París, Macula.

**Jones, Grant D.** (1989), *Maya Resistance to Spanish Rule. Time and History on a Colonial Frontier*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

**Kirchhoff, Paul, Odena Güemes, Lina y Reyes García, Luis** (1976), *Historia tolteca-chichimeca*, México, INAH.

**Klor de Alva, J. Jorge, Nicholson, H.B. y Quiñones Keber, Eloise** (comps.) (1988), *The Work of Bernardino de Sahagún, Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, Studies on Culture and Society, vol. II, Institute for Mesoamerican Studies, Austin, University of Texas.

**Konetzke, Richard** (1983), *Lateinamerika: Entdeckung, Eroberung, Kolonisation,*, Colonia y Viena, Böhlau.

**Kroeber, Alfred L.** (1963), *Culture Patterns and Processes,* Nueva York y Londres, First Harbinger Books (trad. cast.: *El estilo y la evolución de la cultura,* Barcelona, Guadarrama, 1969).

**Kubler, George** (1984), *Arquitectura mexicana del siglo XVI,* México, FCE.

—, (1985), *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler,* edición a cargo de Thomas E. Reese, Nueva Haven y Londres, Yale University Press.

**Lalanne, Jean-Marc** *y otros* (1997), *Wong Kar-wai,* París, Dis voir.

**Laplantine, François y Nouss, Alexis** (1997), *Le Métissage,* París, Flammarion.

**León Portilla, Miguel** (1985), *Los Franciscanos vistos por el hombre náhuatl,* México, UNAM.

**Leonard, Irving** (1996), *Los libros del Conquistador,* México, FCE.

**Lestringant, Frank** (1991), *L'Atelier du cosmographe ou l'Image du monde à la Renaissance,* París, Albin Michel.

**Lévi-Strauss, Claude** (dir.) (1977), *L'Identité,* París, PUF (trad. cast.: *La identidad,* Barcelona, Petrel, 1981).

**Llaguno, José A.** (1963), *La Personalidad jurídica del indio y el III concilio provincial mexicano,* México, Porrúa.

**Lockhart, James** (1992), *The Nahuas after the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico. Sixteenth through Eighteenth Century,* Stanford, University Press.

**López Austin, Alfredo** (1973), *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl,* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1973.

—, (1980), *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas,* México, UNAM, 2 tomos.

—, (1996), *Tamoanchan y Tlalocan,* México, FCE.

**Lorimer, Joyce** (comp.) (1989), *English and Irish Settlement on the River Amazon, 1550-1646,* Cambridge, Hakluyt Society.

**Lupo, Alessandro** (1996), «Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo», *Revista de Antropología Social,* nº 5, págs. 11-37.

**Lyell, James P. R.** (1976), *Early Book Illustration in Spain,* Nueva

York, Hacker Art Books (trad. cast.: *La ilustración del libro antiguo en España*, Madrid, Ollero y Ramos, 1997).

**Macera, Pablo** (1993), *La Pintural mural andina. Siglos XVI-XIX*, Lima, Milla Batres.

**Mac Gregor, Luis** (1982), *Actopan*, México, INAH.

**Mainzer, Klaus** (1996), *Thinking in Complexity. The Complex Dynamics of Matter, Mind and Manking*, Berlín, Springer.

**Maldonado, Humberto** (1995), *Hombres y letras del virreinato*, México, UNAM.

**Mathes, Miguel** (1982), *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores.

**Maza, Francisco de la** (1968), *La Mitología clásica en el arte colonial de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

**Megged, Amos** (1996), *Exporting the Catholic Reformation. Local Religion in Early-Colonial Mexico*, Leiden, Nueva York y Colonia, E. J. Brill.

**Meira, Márcio** (1994), «O tempo dos patrões: extrativismo, comerciantes e história indígena no Noroeste da Amazônia», *Cadernos de Ciências humanas*, Museu Paraense Emilio Goeldi, nº 2.

—, (1996), *Indios e Brancos nas águas pretas, Histórias do Rio Negro*, Manaus, Seminário *Povos Indígenas do Rio Negro: Terra e cultura*, Universidade do Amazonas, agosto.

**Mello e Souza, Gilda de** (1979), *O tupi e alaúde. Uma interpetação de Macunaíma*, São Paulo, Livraria Duas Cidades.

**Mello e Souza, Laura de** (1993), *Inferno atlântico. Demonologia e colonização. Séculos XVI-XVIII*, São Paulo, Companhia das Letras.

**Mendieta, Gerónimo de** [1596] (1945), *Historia eclesiástica indiana*, México, Salvador Chávez Hayhoe.

—, (1971), *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa.

**Michaud, Philippe-Alain** (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula.

**Mignolo, Walter D.** (1995), *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan.

**Miller, Arthur** (1996), «Indian image and visual communication.

Before and after the Conquest: The Mitla's case», en Serge Gruzinski y Nathan Wachtel (comp.) *Le Nouveau Monde, Mondes nouveaux. L'expérience américaine,* París, Éditions Recherches sur les Civilisations, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

**Morel, Philippe** (1997), *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance,* París, Flammarion.

**Mújica Pinilla, Ramón** (1996), *Angeles apócrifos en la América virreinal,* México, SCE.

**Mundy, Barbara E.** (1996), *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas,* Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

**Muñoz Carmargo, Diego** (1984), «Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala» en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala,* edición a cargo de René Acuña, México, UNAM.

**Nettel, Patricia** (1997), *El precio justo o las desaventuras de un confesor en el siglo XVI,* México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

**Neveux, Hugues** (1985), «Le rôle du "religieux" dans les soulèvements paysans: l'exemple du pèlerinage de Nikashausen (1476)», en *Mouvements populaires et Conscience sociale,* París, Maloine, págs. 79-85.

—, (1997), *Les Révoltes paysannes en Europe, XIVe-XVIe siécle,* París, Albin Michel. *L'Ordre du chaos* (1992), París, Belin.

**Ovidio** (1992), *Les Métamorphoses,* trad. fr. por Joseph Chamonard, 1992, París, Garnier-Flammarion (trad. cast.: *Metamorfosis,* Madrid, Alianza, 1998).

**Padwa, Mariner Ezra** (1993), *Peter of Ghent and the Introduction of European Music to the New World,* Santa Fe, Hapax Press.

**Palm, Erwin Walter** (1973), «El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Déan en Puebla», *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala,* Fundación Alemana para la Investigación Científica, t. VIII, Puebla, págs. 57-62.

**Panofsky, Erwin** (1996), *La Camera di San Paolo du Corrège à Parme,* París, Hazan.

**Pascoe, David** (1997), *Peter Greenaway, Museums and Moving Image,* Londres, Reaktion Books.

**Paso y Troncoso, Francisco del** (1940), *Epistolario de Nueva España*, t. X, 1564-1569, México, Antigua Librería Robredo.

**Pérez de Moya, Juan** [1585, 1611] (1910), *Philosophia secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios, con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad*, edición a cargo de E. Gómez de Baquero, Madrid.

**Phelan, John L.** (1972), *El Reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, UNAM.

**Pinelli, Antonio** (1993), *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regula e licenza*, Turín, Einaudi.

**Pomar, Juan** (1986), «Relación de Texcoco», en *Relaciones geográficas del siglo xvi: Mexico*, edición a cargo de René Acuña, México, UNAM, págs. 45-113.

—, (comp.) (1992), *Le Livre astrologique des marchands*, París, La Différence.

**Prigogine, Ilya** (1994), *Les Lois du chaos*, París, Flammarion (trad. cast.: *Las leyes del caos*, Barcelona, Grijalbo, Mondadori, 1997).

**Prigogine Ilya y Stengers Isabelle** (1988), *Entre le temps et l'éternité*, París, Fayard (trad. cast.: *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza, 1994).

**Quiñones Keber, Eloise** (1995), «Collecting cultures: A Mexican Manuscript in the Vatican Library», en Farago (comp.) (1995), págs. 229-242.

**Quiroga, Vasco de** (1988), *De debellandis indis*, edición a cargo de René Acuña, México, UNAM.

**Ransmayr, Christoph** (1988), *Le Dernier des mondes*, París, Flammarion/POL (trad. cast.: *El último mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1989).

**Reichel-Dolmatoff, Gerardo** (1971), *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*, Chicago, The University of Chicago Press.

«Relación de Cholula» [1581] (1985) en *Relaciones geográficas del siglo xvi: Tlaxcala*, edición a cargo de René Acuña, México, UNAM, t. II, págs. 121-145.

**Reyes-Valerio, Constantino** (1978), *Arte indocristiano. Escultura del siglo xvi en México*, México, INAH-SEP.

—, (1989), *El Pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España,* México, INAH.

**Riess, Jonathan** (1995), *The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto Frescoes,* Princeton, Princeton University Press.

**Ripa, Cesare** [1593] (1992), *Iconologia,* edición a cargo de Piero Buscaroli, Milán, Editori Associati (reproducción del texto publicado en 1986 por Fógola Editore) trad. cast.: *Iconología,* 2 vols., Tres Cantos, Akal, 1987).

**Robertson, Donald** (1959), *Mexican Manuscript Paintings of Early Colonial Period,* Nueva Haven, Yale University Press.

**Romero, Ignacio Osorio** (1979), *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767),* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.

—, (1990), *La enseñanza del latín a los indios,* México, UNAM.

**Roosevelt, Anna** (1997), *Amazonian Indians from Prehistory to the Present,* Tucson y Londres, The University of Arizona Press.

**Russo, Alessandra** (1996), *Arte plumaria del Messico coloniale del XVI secolo: L'incontro di due mondi artistici,* tesis, Université de Bologne, dact.

—, (1997), *Les Formes de l'art indigène au Mexique sous la domination espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle. Le Codex Borbonicus et le Codex Durán,* memoria de DEA, dact., París, EHESS, dact.

**Sacchi, Duccio** (1997), *Mape del Nuovo Mondo, Cartografie locali e definizione del territorio in Nuova Spagna (secolo XVI-XVII),* Milán, Franco Angeli.

**Sahagún, Bernardino de** (1953), *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain, Book 7. The Sun, Moon and Stars and the Beginning of the Years,* trad. ingl. por Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, The School of American Research and the University of Utah, Number 14, Part VIII, Santa Fe.

—, (1963), *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain, Book 11. Early Things,* trad. ingl. por Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, The School of American Research and the University of Utah, Number 14, Part XII, Santa Fe.

—, (1969), *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain, Book 6. Rhetoric and Moral Philosophy,* trad. ingl. por Arthur J. O. Anderson y Charles E. Diblble, The School of Ameri-

can Research and the University of Utah, Number 14, parte VII, Santa Fe.

—, [1569] (1977), *Historia general de las cosas de Nueva España*, 4 vols., edición a cargo de Angel María Garibay K., México, Porrúa.

—, [1580] (1979), *Códice florentino*, México, AGN.

—, (1982), *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2 vols., edición a cargo de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Banamex.

—, [1564] (1986), *Coloquios y doctrina cristiana*, edición a cargo de Miguel León-Portilla, México, UNAM, Fundación de Investigaciones Sociales A. C.

**Salazar-Soler, Carmen** (1997), «Alvaro Alonso Barba: Teorías de la antigüedad, alquimia y creencias prehispánicas en las ciencias de la tierra en el Nuevo Mundo», en Ares Queija y Gruzinski (1997), págs. 269-296.

**Sartor, Mario** (1992), *Arquitectura y urbanismo en Nueva España, siglo XVI*, México, Azabache.

**Schwartz, Stuart** *y otros* (1994), *Implicit Understandings, Observing, Reporting and Reflecting on the Encounters Between European and Other Peoples in the Early Modern Era*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Seznec, Jean** (1993), *La Survivance des dieux antiques*, París, Flammarion (trad. cast.: *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987).

**Sten, María** (1974), *Vida y muerte del teatro nábuatl. El Olimpo sin Prometeo*, México, SepStentas.

**Stevenson, Robert** (1987), *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California Press.

**Taylor, René** (1987), *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Madrid, Swan.

—, *Terra America. Il mondo nuovo nelle collezioni emiliano-romagnole* (1992), Laura Laurencich Minelli, (comp.), Bolonia, Grafis.

**Taylor Baird, Ellen** (1979), *Shagún's Primeros Memoriales: A Structural and Stylistic Analysis of Drawings*, tesis doctoral, University of New Mexico, Albuquerque, University Microfilms, Ann Arbor.

**Tomlinson, Gary** (1995), «Ideologies of Aztec Song», en *Journal of*

*the American Musicological Society*, t. XLVIII, 3, págs. 364-367.

**Toussaint, Manuel** (1981), *Claudio de Arciniega. Arquitecto de la Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

—, (1982), *Pintura colonial en México*, México, UNAM (2ª ed.).

**Tovar de Teresa, Guillermo** (1988), *Bibliografía novohispana de arte. Primera parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVIII*, México, FCE.

—, (1992), *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Azabache.

**Tylor, Edward B.** (1951), *Primitive Culture*, Nueva York, Harper (trad. cast.: *Cultura primitiva*, 2 vols., Madrid, Ayuso, 1977).

**Vainfas, Ronaldo** (1995), *A heresia dos Indios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*, São Paulo, Companhia das Letras.

—, (1997), *Confissões da Bahia*, São Paulo, Companhia das Letras.

**Valadés, Diego** [1579] (1989), *Rhetorica christiana*, México, UNAM, FCE.

**Vasari, Giorgio** (1550), *Le Vite dè piú eccelenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino à giorni nostri*, Florencia, Lorenzo Torrentino (trad. cast.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos: desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Tecnos, 1998).

**Veliz, Zahira** (1986), *Artists' Techniques in Golden-Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Vicencio, José Victoria** (1992), *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

**Wachtel, Nathan** (1971), *La Vision des vaincus, Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole*, Paris, Gallimard (trad. cast.: *Los vencidos: Los indios de Perú frente a la conquista española*, Madrid, Alianza, 1976).

**Wagner, Roy** (1992), *L'Invenzione dalla cultura*, Milán, Mursia.

**Warburg, Aby** (1996), *La rinascità del paganesimo antico*, Florencia, La Nuova Italia Editrice.

—, (1998), *Il Rituale del serpente*, Milán, Adelphi.

**Warman, Arturo** (1972), *La Danza de Moros y Cristianos*, México, SepSetentas.

**Wasson, Robert Gordon** (1980), *The Wondrous Mushroom. Mycolatry in Mesoamerica*, Nueva York, Mc Graw-Hill.

**Whitehead, N. L.** (1988), *Lord of the Tiger Spirit: A History of the Caribs in Colonial Venezuela and Guayana, 1498-1820*, Royal Institute for Linguistics and Anthropology, Caribbean Studies Series, nº 10, Dordrecht y Providence, Foris Publications.

**Wittkower, Rudolf** (1987), *Allegory and the Migration of Symbols*, Nueva York, Thames and Hudson.

**Yhmoff Cabrera, Jesús** (1989), *Los impresos mexicanos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de México*, México, UNAM.

**Zanchi, Mauro** (1998), *Lorenzo Lotto et l'imaginaire alchimique. Les «imprese» dans les marqueteries du choeur de la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Bergame*, Bérgamo, Ferrari Editrice.

**Zeron, Carlos** (1998), *La Compagnie de Jésus et l'Institution de l'esclavage au Brésil: les justifications d'ordre historique, théologique et juridique, et leur intégration dans une mémoire historique (XVIe-XVIIe siècle)*, tesis doctoral en historia, París, EHESS, dact.

# ÍNDICE DE NOMBRES (PERSONAS Y PERSONAJES)

## ÍNDICE DE NOMBRES (LUGARES)